CARLETON UNIVERSITY

1023 9749 01 73

CARLETON UNIVERSITY

DATE DUE

03 91

APR 16 1992

NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
SOUS LA RÉVOLUTION
L'EMPIRE ET LA RESTAURATION
(1789-1830)

PAR

MAURICE ALBERT

Agrégé et docteur ès lettres

Ouvrage couronné par l'Académie française

Mirabeau. — Camille Desmoulins. — Mme Roland.
André Chénier. — Chateaubriand.
Mme de Staël. — Classiques et Romantiques. — Lamartine.
Victor Hugo. — A. de Vigny. — Augustin Thierry.
Thiers. — Casimir Delavigne. — A. Dumas.
A. de Musset

Quatrième Édition

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie)

15, RUE DE CLUNY, 15

1898

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

PARIS. — SOC. FRANÇ. D'IMPR. ET DE LIBR. (LECÈNE, OUDIN ET Cie)

NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
SOUS LA RÉVOLUTION L'EMPIRE ET LA RESTAURATION
(1789-1830)

PAR

MAURICE ALBERT

Agrégé et docteur ès lettres

Ouvrage couronné par l'Académie française

Mirabeau. — Camille Desmoulins. — Mme Roland.
André Chénier. — Chateaubriand.
Mme de Staël. — Classiques et Romantiques. — Lamartine.
Victor Hugo. — A. de Vigny. — Augustin Thierry.
Thiers. — Casimir Delavigne. — A. Dumas.
A. de Musset

Quatrième Edition

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

(ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie)

15, RUE DE CLUNY, 15

1898

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

Je réunis ici, et je dédie à mes élèves les leçons que j'ai faites cette année à la Sorbonne, pour l'*Enseignement secondaire des jeunes filles.*

MAURICE ALBERT.

Novembre 1890-Mai 1891.

LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE
SOUS
LA RÉVOLUTION, L'EMPIRE ET LA RESTAURATION
(1789-1830)

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION. — L'ÉLOQUENCE POLITIQUE SOUS LA RÉVOLUTION. — MIRABEAU.

Si soigneusement qu'aient été composées et reliées les unes aux autres les différentes parties de ce livre, ou, plus exactement, les leçons résumées de ce cours, ce n'est pas un tableau complet de la littérature française pendant le premier tiers du XIXe siècle que je soumets au lecteur. Il aurait fallu, pour justifier cette prétention, faire une place à des écrivains dont les noms ne seront même pas mentionnés, et, sinon pousser plus loin que la Révolution de 1830, du moins remonter plus haut que celle de 1789. Si, en effet, le XIXe siècle s'ouvre historiquement avec les États-

Généraux, qui ne voit qu'au point de vue littéraire il commence beaucoup plus tôt ? Sans doute Mme de Staël et Chateaubriand sont les chefs immédiats du Romantisme; mais, en réalité, c'est dans J.-J. Rousseau qu'il faut reconnaître le premier et le grand maître, avec les écrivains étrangers, de la littérature renouvelée. Lorsqu'ils chanteront la nature, si longtemps incomprise et dédaignée, ou qu'ils peindront la passion vraie, l'amour sincère et profond, retrouvé à partir de *la Nouvelle Héloïse*, et glorifié, ou bien encore quand ils discuteront, avec le sérieux, l'émotion et l'éloquence qui conviennent, les grands problèmes de la religion, si souvent bafouée au XVIIIe siècle et traitée légèrement, les écrivains que nous rencontrerons sur notre route, artistes et penseurs, poètes, romanciers, philosophes, seront presque tous les disciples de J.-J. Rousseau. La littérature française au XIXe siècle, ou, si l'on préfère, le Romantisme, remonte jusqu'au milieu du XVIIIe siècle.

Il faut donc n'attacher qu'une valeur relative à ces divisions en siècles, classifications commodes, mais vagues et souvent inexactes. Gardons-nous cependant de rien exagérer. Dans un grand pays, comme le nôtre, il semble bien qu'il y ait d'ordinaire une sorte d'esprit général qui domine sensiblement à certaines époques, et donne à chacune d'elles sa couleur particulière. Cet esprit général, dont la littérature sera nécessairement l'expression, passe le plus souvent par trois

phases successives qui constituent ce qu'on peut appeler un siècle. Le XVIIe siècle, par exemple, est un siècle d'autorité, au cours duquel cette autorité se prépare, s'établit et s'use. Le XVIIIe siècle, au contraire, qui subit, puis ébranle, et enfin renverse cette autorité, est un siècle de liberté, ou plutôt d'indépendance d'esprit; et cet esprit d'examen, toutes les œuvres littéraires le refléteront. Quant au XIXe siècle, dont les trois périodes se distinguent d'ores et déjà assez nettement, il nous apparaît surtout comme un siècle de lutte ardente, universelle. Sur tous les points, politique, art, littérature, religion, philosophie, la bataille se poursuit entre l'esprit d'autorité et l'esprit de liberté. Ce dernier a triomphé d'abord, en 1830, par la Révolution de Juillet et la victoire du Romantisme. Au contraire, en 1851, l'esprit d'autorité a repris une revanche oppressive. Depuis que s'est ouverte, en 1870, la troisième période du siècle, la lutte continue toujours aussi vive; mais on peut compter heureusement sur le triomphe définitif de l'esprit de liberté.

Bien décidé, pour des raisons multiples, à ne pas dépasser la date de 1830, je n'étudierai que les œuvres et les écrivains de la première période, celle qui comprend la Révolution, l'Empire et la Restauration. Et encore, ne nous arrêterons-nous un peu longuement qu'à cette dernière étape. La Révolution ne compte qu'un grand poète, qu'elle tua, André Ché-

nier; et il n'y eut sous l'Empire que deux grands prosateurs, qui vécurent à l'écart, et dont l'un même, une femme, fut odieusement persécuté par Napoléon.

Pourquoi la Révolution est-elle si pauvre en grandes œuvres littéraires? Car, en définitive, les hommes qui vécurent et pensèrent à cette époque de notre histoire étaient convaincus que tout allait être renouvelé, les lettres et les arts, comme les institutions et les lois; et ils ne négligèrent rien pour hâter ce renouvellement et ce progrès, dont Condorcet se faisait alors l'apôtre éloquent. Ils créèrent des commissions pour l'instruction publique, des écoles centrales et normales; ils fondèrent le musée du Louvre; ils eurent d'illustres professeurs, les Laplace, les Lagrange, les Monge, les Bertholet, les Volney, les Bernardin de Saint-Pierre, les Garat; la Convention dépensa cinq cent mille livres de plus que Louis XIV en pensions, qu'elle prodigua même à ses ennemis, à Laharpe, à Marmontel, à Fontanes, à Lacretelle. Eh bien, en dépit de tous ces efforts, malgré cette passion du progrès, la littérature de cette époque est plus que médiocre. Comme elle apparaît mesquine, pâle, puérile auprès des événements, et au seul souvenir de l'inspiration qui devait en sortir!

Pourquoi? la raison est bien simple. Ce phénomène est une loi. Ce n'est pas au milieu de la tempête qu'on

la décrit; le soldat qui se bat ne voit pas, ne comprend pas la bataille. Ces grands bouleversements n'agissent que longtemps après, quand ils ont donné toutes leurs conséquences, quand on peut les mesurer dans leur entier et vertigineux développement. Il faut que l'imagination puisse embrasser toute l'évolution des faits; il faut qu'il y ait eu incubation, recueillement, fécondation. L'Empire ajournera, mais ne supprimera pas l'aboutissement de la grande moisson. Il comprimera, mais concentrera aussi toutes les énergies. L'explosion n'en sera que plus vigoureuse; et c'est la Restauration qui la verra.

Nous y arriverons, à cette terre promise, et le plus vite possible. Mais il faut dire d'abord ce que fut cette littérature de la Révolution et de l'Empire. C'est le désert à traverser, avec çà et là quelques oasis.

Ce que nous rencontrons d'abord, c'est une des créations les plus originales et les plus puissantes de la Révolution : l'éloquence politique.

L'éloquence est un don de notre race. Les Gaulois, disait le vieux Caton, adorent les choses de la guerre, et ils ont la langue affilée. Nous avons hérité d'eux cette double inclination. Comme nos ancêtres, qui arrêtaient les voyageurs pour leur faire raconter des histoires, nous aimons entendre causer; et parler nous est infiniment agréable. A un très haut degré, le Français possède toutes les qualités oratoires, la viva-

cité, l'élan, la sensibitité, l'ordre, la clarté, la déduction logique. Il aime convaincre et persuader. Cette victoire de l'esprit sur l'esprit, du cœur sur le cœur, le touche et le flatte. De toutes les gloires littéraires, la gloire oratoire est, avec celle du théâtre, la plus enivrante, parce qu'elle est la plus immédiate, la plus directe, parce qu'elle éclate soudain et vous jette en une heure de l'obscurité dans la gloire. C'est elle, hélas! qui nous a ravi Lamartine. Les enivrements de la tribune lui ont fait dédaigner cette autre gloire, plus intime, plus mystérieuse, qui sacre au fond des cœurs les noms chéris des poètes.

Or, malgré ses aptitudes et son goût pour l'éloquence, le peuple français ne la connut pour ainsi dire pas avant 1789. Pourquoi? Parce que l'éloquence, comme la flamme, a besoin d'un aliment, et que l'aliment manquait. Comment l'éloquence politique aurait-elle pu fleurir sous la monarchie, alors que toutes les décisions se prenaient dans le cabinet du roi, et que les états généraux étaient sans attributions définies, sans droits réels, sans périodicité? Quand ils se réunirent en 1789, ils n'avaient pas été convoqués depuis plus d'un siècle et demi : ils ressemblaient à cette fleur des tropiques, qui fleurit tous les cent ans, et disparaît sans laisser de fruit. — L'éloquence judiciaire n'était pas moins effacée. Sans doute, il y avait des procès : il y en a eu, et il y en aura toujours; mais les

causes plaidées étaient privées, jamais publiques. On ne voit guère, au XVIIe siècle, qu'un seul procès retentissant, celui de Fouquet : aussi le souvenir ne s'en est-il pas perdu. Les avocats d'alors sont des hommes de second ordre, Pellisson, le discret et élégant Patru, l'habile et froid logicien Lemaistre. — L'éloquence académique existe, elle aussi, ample, périodique, sonore; mais combien artificielle et glacée! Est-ce même de la vraie éloquence? C'est la lutte qui fait jaillir l'éloquence, et la lutte est absente de ces cérémonies oratoires. On ne voit guère fleurir au XVIIe siècle que l'éloquence religieuse. Celle-là peut se donner libre carrière : aussi est-elle supérieure. C'est grâce à elle que dans les sermons, les oraisons funèbres, les controverses avec les protestants, tous les dons de notre race peuvent trouver pleine satisfaction.

Au XVIIIe siècle, tous ces genres d'éloquence élargissent quelque peu leur cadre et étendent leur horizon. Les remontrances du Parlement et les pamphlets que ce conflit suscite, les questions générales, telles que la tolérance, la responsabilité des agents du pouvoir, l'honorabilité des magistrats, abordées à propos des Calas, de Sirven, des Lally, des Beaumarchais; les discours des académiciens qui deviennent quelquefois, comme celui de Lefranc de Pompignan, des manifestes et de violentes diatribes, tout cela prépare les esprits à la Révolution et à l'éloquence.

L'Angleterre aussi les y prépare. Depuis que Voltaire et Montesquieu l'ont révélée aux Français et mise à la mode, on connaît ses philosophes, ses poètes, ses savants. On connaît aussi tous ces grands orateurs que suscitent coup sur coup de graves débats et de graves intérêts, comme les affaires d'Irlande et d'Amérique, comme le procès de Warren Hastings. Les Bolingbroke, les Walpole, les Pitt, les Burke, les Fox, les Sheridan, initient les Français à la grande éloquence, noble, majestueuse, véhémente, spirituelle, nourrie aux sources antiques et religieuses.

Et maintenant, voici qu'avec les États-Généraux convoqués la nation est appelée à s'occuper directement de ses affaires. Que de questions agitées déjà dans les livres, dans les brochures, dans les pamphlets, vont faire leur apparition à la tribune! Le duel entre l'autorité du roi et les droits de la nation, le *veto*, la sanction royale, la constitution civile du clergé, les finances, la guerre contre la coalition, le procès de Louis XVI, les luttes entre les partis et les individus, quelle arène ouverte à l'éloquence! Il lui fallait une matière; elle l'avait. Il lui fallait la liberté; elle est conquise. Il lui fallait des stimulants; ils vont abonder, dès que les privilégiés et le roi refuseront de se laisser dépouiller. Il lui fallait enfin des auditeurs; les voilà qui accourent de tous les coins de la France, tout prêts à s'intéresser à cette chose nouvelle et

qu'ils aiment, l'éloquence; accessibles aux bonnes raisons, capables d'écouter, et qui ne craindront pas de prolonger les discussions au lieu de les étouffer. Aussi l'éloquence politique naît-elle du premier coup, ardente, passionnée, d'une forme souvent un peu déclamatoire, et absorbe-t-elle tous les autres genres d'éloquence, en même temps que toutes les forces, toutes les aptitudes, toute la passion de la nation.

Et qui sont-ils, ceux qui la représentent alors? C'est Bailly, le président; Barnave, l'orateur disert; Maury, l'homme habile, plein de chaleur et d'aplomb; Vergniaud, à l'éloquence tantôt grave et tantôt impétueuse, toujours imagée et fleurie; Robespierre, le grincheux, le révolutionnaire à froid. Un homme les efface tous, celui que Lamartine appelle *le premier des orateurs et des tribuns*, Mirabeau.

Qu'était-ce que cette éloquence? Mirabeau, d'abord, avait de l'orateur toutes les qualités physiques : un masque terrible qui se transfigurait à la tribune, un corps athlétique, imposant par sa masse, une tête énorme, une chevelure puissante, une poitrine vaste, une voix rauque, tonnante, aiguë. « Si vous aviez vu le monstre », disait-on de lui, comme de Démosthène; et lui-même avait conscience de cette force extérieure : « je vais leur montrer ma hure », criait-il, au moment d'escalader la tribune.

Lorsqu'il y parut pour la première fois comme député du Tiers, il avait quarante ans, et laissait derrière lui une vie semée à tous les hasards, à toutes les folies, à tous les désordres. Il avait fait de tout, des dettes, de la prison, des voyages, des études variées, écrit des brochures ardentes, solides, très politiques, surtout sur le despotisme et les lettres de cachet. Courte fut sa vie d'orateur, mais, dans ses deux périodes, singulièrement remplie. Pendant la première, il décide la Révolution et donne l'élan. Tout le monde connaît sa réponse à M. de Dreux-Brézé, fières paroles que traduisait naguère dans le marbre le ciseau d'un de nos grands sculpteurs. Dans la seconde, il veut enrayer le mouvement, moitié par conviction, moitié par calcul intéressé. Là, il est admirable d'habileté, de souplesse. Je ne vois qu'un homme qui le rappelle et puisse aider à le comprendre : c'est Démosthène.

Comme l'orateur grec, qui fut l'homme de la circonstance, Mirabeau parut au bon moment : Ἐφάνην τοίνυν οὗτος ἔγω. Comme lui, il a la prompte et sûre intelligence des questions, saisit tout de suite le point important, et n'en sort pas. Il a le sens pratique, voit la solution décisive qui s'impose, et ne se perd jamais dans les généralités vagues. Il a l'abondance, le *flumen orationis*, et sa parole n'agit que par le mouvement continu. Logicien puissant, il accumule les preuves, les présente et les enchaîne de façon qu'elles

enchérissent les unes sur les autres. Il est toujours prêt à l'attaque et prêt à la riposte, sait écouter ses adversaires et merveilleusement s'assimiler le travail des autres. Il a aussi l'à-propos, la vivacité, l'image qui frappe l'esprit, le rapprochement ingénieux et convaincant, le souvenir historique heureusement évoqué [1]. Enfin, sa diction est touffue, luxuriante. Sur ce point il ne ressemble pas à Démosthène. La forme chez lui n'a rien d'antique, ni de sobre. Ses mots, ses tours sont très nouveaux, très imprévus, et toujours en situation.

Choisissons, parmi les discours de Mirabeau, un fragment qui puisse nous donner une idée de cette grande éloquence. C'était au mois de septembre 1789. Necker, ministre des Finances, voyant l'État menacé de la banqueroute, proposait, à titre de secours extraordinaire, d'imposer une contribution égale au quart des revenus de chaque citoyen. Mirabeau monte à la tribune pour défendre le projet, et voici la péroraison de son discours :

« Mes amis, écoutez un mot, un seul mot. Deux siècles de déprédations et de brigandages ont creusé le gouffre où le royaume est près de s'engloutir. Il faut le combler, ce gouffre effroyable. Eh bien ! voici la liste des propriété-

1. « Je vois de cette tribune la fenêtre d'où l'infâme Charles IX tirait sur ses sujets, dont le crime était d'adorer Dieu autrement que lui. »

taires français ; choisissez parmi les riches afin de sacrifier moins de citoyens, mais choisissez; car ne faut-il pas qu'un petit nombre périsse pour sauver la masse du peuple? Allons, ces deux mille notables possèdent de quoi combler le déficit. Ramenez l'ordre dans vos finances, la paix et la prospérité dans le royaume. Frappez, immolez sans pitié ces tristes victimes, précipitez-les dans l'abîme; il va se refermer... Vous reculez d'horreur... Hommes inconséquents, hommes pusillanimes! Et ne voyez vous donc pas qu'en décrétant la banqueroute, ou, ce qui est plus odieux encore, en la rendant inévitable sans la décréter, vous vous souillez d'un acte mille fois plus criminel, et, chose inconcevable, gratuitement criminel; car enfin cet horrible sacrifice ferait du moins disparaître le *déficit*. Mais croyez-vous, parce que vous n'avez pas payé, que vous ne devrez plus rien? Croyez-vous que les milliers, les millions d'hommes qui perdront en un instant, par l'explosion terrible ou par ses contre-coups, tout ce qui faisait la consolation de leur vie, et peut-être leur unique moyen de la sustenter, vous laisseront paisiblement jouir de votre crime?

« Contemplateurs stoïques des maux incalculables que cette catastrophe vomira sur la France, impassibles égoïstes qui pensez que ces convulsions du désespoir et de la misère passeront comme tant d'autres, et d'autant plus rapidement qu'elles seront plus violentes, êtes-vous bien sûrs que tant d'hommes sans pain vous laisseront tranquillement savourer les mets dont vous n'aurez voulu diminuer ni le nombre, ni la délicatesse?... Non, vous périrez, et dans la conflagration universelle que vous ne frémissez pas d'allumer, la perte de votre honneur ne sauvera pas une seule de vos détestables jouissances.

« Voilà où nous marchons... J'entends parler de patriotisme, d'élans de patriotisme, d'évocation de patriotisme. Ah ! ne prostituez pas ces mots de patrie et de patriotisme. Il est donc bien magnanime, l'effort de donner une portion de son revenu pour sauver tout ce qu'on possède ! Eh ! Messieurs, ce n'est là que de la simple arithmétique ; et celui qui hésitera ne peut désarmer l'indignation que par le mépris que doit inspirer sa stupidité. Oui, Messieurs, c'est la prudence la plus ordinaire, la sagesse la plus triviale, c'est votre intérêt le plus grossier que j'invoque. Je ne vous dis plus, comme autrefois : donnerez-vous les premiers aux nations le spectacle d'un peuple assemblé pour manquer à la foi publique ? Je ne vous dis plus : eh ! quels titres avez-vous à la liberté, quels moyens vous resteront pour la maintenir si, dès votre premier pas, vous surpassez les turpitudes des gouvernements les plus corrompus, si le besoin de votre concours et de votre surveillance n'est pas le garant de votre Constitution ? Je vous dis : vous serez tous entraînés dans la ruine universelle, et les premiers intéressés au sacrifice que le gouvernement vous demande, c'est vous-mêmes.

« Votez donc ce subside extraordinaire, et puisse-t-il être suffisant ! Votez-le, parce que, si vous avez des doutes sur les moyens (doutes vagues et non éclairés), vous n'en avez pas sur sa nécessité et sur notre impuissance à le remplacer, immédiatement du moins. Votez-le, parce que les circonstances publiques ne souffrent aucun retard, et que nous serions comptables de tout délai. Gardez-vous de demander du temps ; le malheur n'en accorde jamais... Ah ! Messieurs, à propos d'une ridicule motion du Palais-Royal, d'une risible insurrection qui n'eut jamais d'importance que dans les imaginations faibles ou les desseins

pervers de quelques hommes de mauvaise foi, vous avez entendu naguère ces mots forcenés : *Catilina est aux portes de Rome et l'on délibère!* Et certes, il n'y avait autour de nous ni Catilina, ni périls, ni factions, ni Rome... Mais aujourd'hui la banqueroute, la hideuse banqueroute est là; elle menace de consumer vous, vos propriétés, votre honneur, et vous délibérez!... »

Mirabeau n'est pas seulement le plus grand des orateurs de la Révolution : il est en quelque sorte à part, isolé dans sa grandeur; et quand une mort imprévue l'enleva, il se fit un grand vide. Le grand chêne était tombé, comme a dit Mme de Staël.

Ce qui suivit, vous le savez; Mirabeau lui-même l'avait pressenti. « Après moi, disait-il, les factions s'arracheront les lambeaux du pouvoir. » La Révolution suit son cours, et, à l'extérieur comme à l'intérieur, les événements se précipitent. Le spectacle est effrayant, imposant de farouche grandeur; et l'éloquence de ces années terribles (1792-1794) est, comme elles, désordonnée, démesurée. Les mots manquent aux orateurs pour exprimer leurs idées, leurs sentiments. Ce sont des cris, des apostrophes, des menaces homicides. La noble et pure parole de Vergniaud est éteinte par le rugissement de Danton, tranchée par le fausset strident de Robespierre, glacée par la sentencieuse impassibilité de Saint-Just, couverte par les cris d'hyène de Marat et les vociférations des tri-

bunes : l'art n'a plus rien à voir dans ce chaos sanglant.

Le peu qui survit de la vraie éloquence sera condamné au silence sous l'Empire. Un seul homme parlera alors : il ne permettra même pas à Chateaubriand de prononcer son discours de réception à l'Académie française.

CHAPITRE II

LE JOURNALISME SOUS LA RÉVOLUTION. CAMILLE DESMOULINS. LES MÉMOIRES DE MADAME ROLAND [1].

I

Il y a encore un genre auquel la Révolution a donné naissance : c'est le journalisme politique. Il est né pour des besoins nouveaux. La France entière se passionna pour l'œuvre de la rénovation, et voulut être tenue au courant des moindres faits. On eut d'abord les comptes rendus de l'Assemblée ; mais bientôt ils ne suffirent plus, et les journaux apparurent, divisés en deux camps, ceux des royalistes et ceux des amis de la Révolution. On devine le déchaînement de cette presse au jour le jour, excitée par les fureurs des partis. La tribune, auprès des journaux, était calme, pacifique. L'histoire littéraire ne peut signaler que

1. J'ai profité, pour la seconde partie de cette leçon, de quelques notes laissées par mon père, qui fit, en 1872, une conférence sur Mme Roland.

comme des productions étranges ou monstrueuses les *Actes des Apôtres*, pamphlet royaliste hebdomadaire, les *Révolutions de Paris* de Loustalot, et les journaux d'Hébert et de Marat, le *Père Duchesne* et l'*Ami du peuple*.

De tout cela, il ne reste, au point de vue littéraire, que quelques pages de Camille Desmoulins. Celui-là était vraiment un écrivain. Élève de Louis-le-Grand, comme Robespierre, doué d'une mémoire merveilleuse, d'une verve endiablée, d'un esprit de gamin parisien, d'une imagination vive; nourri, saturé d'antiquité, comme La Boétie, il fut préservé des chutes suprêmes par son ardent amour des lettres. Quand la Révolution commença, il crut voir se réaliser et revivre la cité antique, l'antique démocratie; et enivré, ébloui, il se lança dans la carrière. C'est lui qui, le 14 juillet, pousse le peuple contre la Bastille. Député à la Convention, secrétaire général de Danton, il se trouve d'abord associé à tous les violents, à Marat, à Hébert, à Robespierre qui le traîne partout après lui. Pendant quatre ans, dans des pamphlets de toutes sortes, *La France libre*, le *Discours de la Lanterne aux Parisiens*, *les Révolutions de France et de Brabant*, *l'Histoire des Brissotins*, il multiplie les attaques contre les ennemis de la République et les Girondins, ainsi que les motions les plus hardies.

Mais un jour, dans l'âme de cet enfant terrible, rail-

leur, insolent, cruel même, un peu de sérieux se glisse avec beaucoup de pitié, suivis bientôt de lassitude et de remords. Alors apparaissent ces numéros 3 et 4 du *Vieux Cordelier*, où il peint la Terreur. Quelle éloquente apostrophe que celle-ci où, après un vigoureux tableau des crimes des triumvirs, de Tibère, de Claude, de Néron, de Caligula, de Domitien, et des délations des Cotta, des Cassius, des Severus, des Régulus, il s'élève contre la loi des suspects :

« La liberté, ô mes chers concitoyens, c'est le bonheur, c'est la raison, c'est l'égalité, c'est la justice, c'est la déclaration des droits, c'est votre sublime constitution. Voulez-vous que je la reconnaisse, que je tombe à ses pieds, que je verse tout mon sang pour elle? Ouvrez les prisons à ces deux cent mille citoyens que vous appelez suspects, car, dans la déclaration des droits, il n'y a point de maison de suspicion; il n'y a que des maisons d'arrêt. Le soupçon n'a point de prisons, mais l'accusateur public; il n'y a point de gens suspects; il n'y a que des prévenus de délits fixés par la loi. Et ne croyez pas que cette mesure serait funeste à la République. Ce serait la mesure la plus révolutionnaire que vous eussiez jamais prise. Vous voulez exterminer tous vos ennemis par la guillotine? Mais y eut-il jamais plus grande folie? Pouvez-vous en faire périr un seul à l'échafaud, sans vous faire dix ennemis de sa famille ou de ses amis? Croyez-vous que ce soient ces femmes, ces vieillards, ces cacochymes, ces égoïstes, ces traînards de la Révolution que vous enfermez, qui sont dangereux? De vos ennemis, il n'est resté parmi vous que les lâches et les

malades. Les braves et les forts ont émigré. Ils ont péri à Lyon ou dans la Vendée; tout le reste ne mérite pas votre colère. »

Plus loin, c'est un appel à la pitié. Nous avons un *comité de Salut public;* ayons un *comité de Clémence.*

« Que de bénédictions s'élèveraient alors de toutes parts! Je pense bien différemment de ceux qui vous disent qu'il faut laisser la terreur à l'ordre du jour. Je suis certain, au contraire, que la liberté serait consolidée et l'Europe vaincue, si vous aviez un comité de Clémence. C'est ce comité qui finirait la Révolution; car la clémence est aussi une mesure révolutionnaire, et la plus efficace de toutes, quand elle est distribuée avec sagesse... A ce mot de comité de Clémence, quel patriote ne sent pas ses entrailles émues? Car le patriotisme est la plénitude de toutes les vertus, et ne peut pas, conséquemment, exister là où il n'y a ni humanité, ni philanthropie, mais une âme aride et desséchée par l'égoïsme. O mon cher Robespierre! c'est à toi que j'adresse ici la parole; car j'ai vu le moment où Pitt n'avait plus que toi à vaincre, où, sans toi, le navire *Argo* périssait; la République entrait dans le chaos, et la société des Jacobins et la Montagne devenaient une tour de Babel. O mon vieux camarade de collège, toi dont la postérité relira les discours éloquents, souviens-toi de ces leçons de l'histoire et de la philosophie : que l'amour est plus fort, plus durable que la crainte; que l'admiration et la religion naquirent des bienfaits; que les actes de clémence sont l'échelle du mensonge, comme nous disait Tertullien, par lesquels les

membres des comités de Salut public se sont élevés jusqu'au ciel, et qu'on n'y monta jamais sur des marches ensanglantées. »

A ces paroles, un sanglot de pitié répondit d'un bout à l'autre de la France, et un rayon d'espoir se glissa au fond des prisons. Mais Robespierre fronça le sourcil, et demanda que *Le Vieux Cordelier fût brûlé au sein de la société.* « — Brûler n'est pas répondre », répliqua Camille Desmoulins, qui en même temps protestait ainsi contre une dénonciation d'Hébert :

« Le rayon d'espérance que j'ai fait luire au fond des prisons aux patriotes détenus, l'image du bonheur à venir de la République française, que j'ai présentée à l'avance et par anticipation à mes lecteurs, et le seul nom de *comité de Clémence* que j'ai prononcé, ce mot seul a-t-il fait sur toi, Hébert, l'effet du fouet des furies? N'as-tu donc pu supporter l'idée que la nation fût un jour heureuse et un peuple de frères, puisque, à ce mot de clémence, que j'avais pourtant si fort amendé, en ajoutant : « arrière « la pensée d'une amnistie, arrière l'ouverture des prisons », te voilà à te manger le sang, à entrer dans une colère de bougre, à tomber en syncope, et à en perdre la raison, au point de me dénoncer si ridiculement aux Jacobins? »

Camille Desmoulins devait peu survivre à cet acte de courage, à ce cri de pitié. Dans le numéro 5 du *Vieux Cordelier* il prévoyait la mort prochaine :

« O mes collègues, je vous dirai, comme Brutus à Cicéron : nous craignons trop la mort, l'exil et la pauvreté ; *nimium timemus mortem, et exilium, et paupertatem.* Cette vie mérite-t-elle donc qu'un représentant la prolonge aux dépens de l'honneur ? Il n'est aucun de nous qui ne soit parvenu au sommet de la montagne de la vie. Il ne nous reste plus qu'à la descendre à travers mille précipices, inévitables même pour l'homme le plus obscur. Cette descente ne nous offrira aucun paysage, aucuns sites qui ne se soient offerts mille fois plus délicieux à ce Salomon qui disait au milieu de ses sept cents femmes, et en foulant tout ce mobilier de bonheur : *J'ai trouvé que les morts sont plus heureux que les vivants, et que le plus heureux est celui qui n'est jamais né..*

« Eh quoi ! lorsque tous les jours les douze cent mille soldats du peuple français affrontent les redoutes hérissées des batteries les plus meurtrières, et volent de victoires en victoires, nous, députés à la Convention, qui ne pouvons jamais tomber, comme le soldat, dans l'obscurité de la nuit, fusillé dans les ténèbres, et sans témoins de sa valeur ; nous dont la mort, soufferte pour la liberté, ne peut être que glorieuse, solennelle, en présence de la nation entière, de l'Europe et de la postérité, serions-nous plus lâches que nos soldats ? Craindrions-nous de nous exposer ? N'oserons-nous braver la grande colère du *Père Duchesne*, pour remporter aussi la victoire que le peuple français attend de nous, la victoire sur les ultra-révolutionnaires comme sur les contre-révolutionnaires ; la victoire sur tous les intrigants, tous les fripons, tous les ambitieux, tous les ennemis du bien public ?...

« Occupons-nous, mes collègues, non pas à défendre notre vie, comme des malades, mais à défendre la liberté et

les principes comme des républicains! Et quand même, ce qui est impossible, la calomnie et le crime pourraient avoir sur la vertu un moment de triomphe, croit-on que, même sur l'échafaud, soutenu par ce sentiment intime que j'ai aimé avec passion ma patrie et la République, soutenu de ce témoignage éternel des siècles, environné de l'estime et des regrets de tous les vrais républicains, je voulusse changer mon supplice contre la fortune de ce misérable Hébert, qui, dans sa feuille, pousse au désespoir vingt classes de citoyens et plus de trois millions de Français, auxquels il dit anathème, et qu'il enveloppe en masse dans une proscription commune; qui, pour s'étourdir sur ses remords et ses calomnies, a besoin de se procurer une ivresse plus forte que celle du vin, et de lécher sans cesse le sang au pied de la guillotine? Qu'est-ce donc que l'échafaud pour un patriote, sinon le piédestal des Sydney et des Jean de Witt? Qu'est-ce, dans un moment de guerre où j'ai eu mes deux frères mutilés et hachés pour la liberté, qu'est-ce que la guillotine, sinon un coup de sabre, et le plus glorieux de tous, pour un député victime de son courage et de son républicanisme? »

Le coup de sabre ne se fit pas attendre. Le 5 avril 1794, Camille Desmoulins montait sur l'échafaud, après avoir écrit à sa jeune femme Lucile une lettre suprême et déchirante qui se terminait ainsi :

« Console-toi, veuve désolée! L'épitaphe de ton pauvre Camille est glorieuse : c'est celle des Brutus et des Caton, les tyrannicides. O ma chère Lucile! j'étais né pour faire des vers, pour défendre les malheureux, pour te rendre

heureuse, pour composer avec ta mère et mon père, et quelques personnes de notre cœur, une Otaïti. J'avais rêvé une République que tout le monde eût adorée. Je n'ai pu croire que les hommes fussent si féroces et si injustes. Comment penser que quelques plaisanteries, dans mes écrits, contre des collègues qui m'avaient provoqué, effaceraient le souvenir de mes services? Je ne me dissimule point que je meurs victime de ma plaisanterie et de mon amitié pour Danton. Je remercie mes assassins de me faire mourir avec lui et Philippeaux; et puisque nos collègues sont assez lâches pour nous abandonner et pour prêter l'oreille à des calomnies que je ne connais pas, mais à coup sûr les plus grossières, je vois que nous mourrons victimes de notre courage à dénoncer des traîtres, de notre amour pour la vérité. Nous pouvons bien emporter avec nous ce témoignage que nous périssons les derniers des Républicains. Pardon, chère amie, ma véritable vie, que j'ai perdue du moment qu'on nous a séparés! je m'occupe de ma mémoire. Je devrais bien plutôt m'occuper de te la faire oublier, ma Lucile, mon bon loulou, ma poule! Je t'en conjure, ne reste pas sur la branche, ne m'appelle pas par tes cris; ils me déchireraient au fond du tombeau : vis pour mon Horace (son fils); parle-lui de moi. Tu lui diras ce qu'il ne peut point entendre, que je l'aurais bien aimé! Malgré mon supplice, je crois qu'il y a un Dieu. Mon sang effacera mes fautes, les faiblesses de l'humanité; et ce que j'ai eu de bon, mes vertus, mon amour de la liberté, Dieu le récompensera. Je te reverrai un jour, ô Lucile, ô Anette! Sensible comme je l'étais, la mort, qui me délivre de la vue de tant de crimes, est-elle un si grand malheur? Adieu, Loulou, adieu, ma vie, mon âme, ma divinité sur la terre! Je te laisse de bons amis, tout

ce qu'il y a d'hommes vertueux et sensibles. Adieu, Lucile, ma chère Lucile! adieu, Horace, Anette, adieu, mon père! Je sens fuir devant moi le rivage de la vie. Je vois encore Lucile! Je la vois! mes bras croisés te serrent! mes mains liées t'embrassent, et ma tête séparée repose sur toi! Je vais mourir!... »

Huit jours après, Lucile, condamnée à son tour, suivait son mari dans la mort.

II

Si, parmi les journaux révolutionnaires, on peut distinguer *le Vieux Cordelier*, dans la collection, très nombreuse aussi, des *Mémoires*, il faut mettre à part ceux de Mme Roland. De ce lugubre cortège qui, pendant quatorze mois, défila de la Conciergerie à la place de la Révolution ou à la barrière du Trône, aucune victime ne se détache plus noble, plus pure, plus héroïque.

Ceux qui l'envoyèrent à la mort avaient pris toutes les précautions pour s'en débarrasser sans bruit, la supprimer et la déshonorer sans qu'elle pût faire entendre une protestation quelconque. Il n'y avait eu ni interrogatoire public, ni débat solennel, ni défense libre. On lui refusa même la permission d'écrire quelques mots au pied de l'échafaud. Elle ne put que pro-

noncer les paroles célèbres, entendues par le seul bourreau : « *O liberté! que de crimes on commet en ton nom!* »

Mais voici que tout à coup, du fond de la tombe, celle à qui l'on avait si bien fermé la bouche élevait la voix. En 1795 paraissait un *Appel à l'impartiale postérité par la citoyenne Roland.* D'où venaient ces mémoires posthumes, coupés çà et là de dates, d'indications de lieu, l'Abbaye, Sainte-Pélagie, la Conciergerie, livre étrange qui, dès les premières lignes, attire et serre le cœur?

A peine incarcérée, Mme Roland apprend par ses amis et par Hébert, qui a l'aimable attention de faire crier *le Père Duchesne* sous la fenêtre de la prisonnière, l'acte d'accusation des Girondins. Elle comprend qu'ils sont perdus, et elle aussi. Mais c'est plus que la mort qu'on leur prépare, c'est le déshonneur. La mort, soit! le déshonneur, non! Aussi prend-elle la plume pour écrire la justification de son parti. C'est donc un *Mémoire*, dans le sens judiciaire du mot, en même temps que des *Mémoires*. Elle se hâte, car elle écrit sous le couteau. Dès qu'un cahier était plein, Bosc venait le chercher, l'emportait et le mettait en sûreté. Chose admirable, et qui la peindra dans ce qu'elle a de plus intime, de plus caractéristique! Craignant de n'avoir pas le temps d'achever tout ce qu'elle veut écrire, elle commence par la partie politique,

qu'elle dut brûler un jour, et qu'elle refait. Elle ne s'occupera d'elle que plus tard, à la fin, si elle a le temps; et encore ne sera-ce qu'en courant.

Il y a donc dans ces *Mémoires*[1] une division toute naturelle, indiquée par elle-même. C'est d'abord une partie politique, où elle expose son rôle, celui de ses amis et de son parti. Dans la seconde, tout intime, c'est la femme qui se révèle à nous, ou plutôt la jeune fille, Mlle Manon Phlipon.

La première partie est le plaidoyer de la Gironde. Il ne nous appartient pas d'entrer dans ce débat, toujours ouvert, et dans la discussion des faits. Mais, incontestablement, Mme Roland a gain de cause sur les points essentiels : quand elle soutient, par exemple, que les Girondins étaient républicains et qu'ils ne conspiraient pas avec la Vendée. Est-il aussi certain qu'ils ne cherchaient pas à soulever les départements contre Paris? On n'oserait l'affirmer. Au reste, ce qui importe, c'est l'esprit de cette première partie. Or, on ne saurait trouver une œuvre de foi plus ardente, d'éloquence plus passionnée, plus entraînante. Les portraits surtout sont saisissants,

1. Publiés d'abord par Bosc en l'an IV; ces *Mémoires* formèrent en 1800 les deux premiers volumes de l'édition des œuvres complètes. En 1864, MM. Dauban et Faugère les publièrent à nouveau, après avoir contrôlé les papiers de la famille On peut trouver que l'édition complète est trop complète. Il y a notamment deux passages qu'on voudrait bien pouvoir supprimer.

esquissés de main de maître, à la Tacite, notamment ceux des amis tièdes, comme Condorcet, J. Chénier, et ceux des ennemis, des lâches, des hypocrites. Voici celui de Dorat-Cubières :

« Cubières, fidèle à ce double caractère d'insolence et de bassesse qu'il porte au suprême degré sur sa répugnante figure, prêche le sans-culottisme comme il chantait les Grâces, fait des vers à Marat comme il en faisait à Iris, et, sanguinaire sans fureur, comme il fut apparemment amoureux sans tendresse, il se prosterne humblement devant l'idole du jour, fût-ce Teutatès ou Vénus. Qu'importe ? pourvu qu'il rampe et qu'il gagne du pain ; c'était hier en écrivant un quatrain, c'est aujourd'hui en copiant un procès-verbal ou en signant un ordre de police.

« Venu chez moi, je ne sais comment, lorsque mon mari était au ministère, je ne le connaissais que comme bel esprit, et j'eus l'occasion de lui faire une honnêteté ; il mangea deux fois chez moi, me parut singulier à la première, insupportable à la seconde ; plat courtisan, fade complimenteur, sottement avantageux et bassement poli, il étonne le bon sens et déplaît à la raison plus qu'aucun être que j'aie jamais rencontré. »

Elle est moins heureuse avec ses amis ; leurs portraits sont souvent vagues, banals, déclamatoires. Le style alors dévie vers la fadeur allégorique, comme dans ce crayon de Louvet :

« Sa main habile pouvait alternativement secouer les

grelots de la folie, tenir le burin de l'histoire, et lancer les foudres de l'éloquence. »

Toute cette partie, en somme, avec *la lettre à Robespierre*, est vivante, frémissante, passionnée et passionnante. Non seulement les physionomies y ont un puissant relief dramatique, non seulement toutes ces têtes qui vont être coupées sont saisies au passage et dessinées en quelques traits inoubliables, mais le caractère général de l'époque, l'empreinte du moment, sont rendus avec une vigueur singulière, et le plus souvent à l'aide de détails remarquablement choisis et très frappants. Ainsi, l'anecdote suivante, dont le héros est Grangeneuve, esprit assez ordinaire, mais âme vraiment grande, peindra bien l'état des esprits :

« Dans le courant de juillet 1792, la conduite et les dispositions de la cour annonçant des vues hostiles, chacun raisonnait sur les moyens de les prévenir ou de les déjouer. Chabot disait à ce sujet, avec l'ardeur qui vient de l'exaltation et non de la force, qu'il serait à souhaiter que la cour fît attenter aux jours de quelques députés patriotes; que ce serait la cause infaillible d'une insurrection du peuple, le seul moyen de le mettre en mouvement et de produire une crise salutaire. Il s'échauffe sur ce texte et le commente assez longuement. Grangeneuve, qui l'avait écouté sans mot dire dans la petite société où s'était tenu ce discours, saisit le premier instant de parler à Chabot en secret : « J'ai été, lui dit-il, frappé de vos raisons : elles

sont excellentes; mais la cour est trop habile pour vous fournir jamais un tel expédient; il faut y suppléer : trouvez des hommes qui puissent faire le coup. je me dévoue pour la victime. — Quoi! vous voulez?... — Sans doute : qu'y a-t-il à cela de si difficile? ma vie n'est point fort utile, mon individu n'a rien d'important; je serai trop heureux d'en faire le sacrifice à mon pays. — Ah! mon ami, vous ne serez pas seul, s'écrie Chabot d'un air inspiré; je veux partager cette gloire avec vous. — Comme vous voudrez; *un* est assez, *deux* peuvent mieux faire encore; mais il n'y a pas de gloire à cela; il faut que personne n'en sache rien. Avisons donc aux moyens. »

« Chabot se charge de les ménager ; peu de jours après il annonce à Grangeneuve qu'il a son monde et que tout est prêt. « Eh bien! fixons l'instant, nous nous rendrons au comité demain au soir; j'en sortirai à dix heures et demie ; il faudra passer dans telle rue, peu fréquentée, où il faut aposter les gens; mais qu'ils sachent s'y prendre; il s'agit de bien nous tuer, et non pas de nous estropier. » On arrête les heures, on convient des faits : Grangeneuve va faire son testament, ordonne quelques affaires domestiques, sans affectation, et ne manqua pas au rendez-vous donné. Chabot n'y paraissait point encore; l'heure arrivée, il n'était pas venu. Grangeneuve en conclut qu'il a abandonné l'idée du partage; mais croyant à l'exécution pour lui, il part, il prend le chemin convenu, le parcourt à petits pas, ne rencontre personne au monde, repasse une seconde fois, crainte d'erreur sur l'instant, et il est obligé de rentrer chez lui sain et sauf, mécontent de l'inutilité de sa préparation. Chabot se sauva des reproches par de misérables défaites, et ne démentit point la poltronnerie d'un prêtre, ni l'hypocrisie d'un capucin. »

Ce machiavélisme héroïque, Mme Roland l'admire sans restriction.

A l'intérêt général, historique et dramatique de ces pages s'ajoute celui qui s'attache à l'auteur même. On ne sait si elle pourra achever, et on espère encore qu'elle sera sauvée. La fermeté avec laquelle elle subit dans la prison toutes les tortures, les insultes immondes du *Père Duchesne*, la ruine de son parti, la fuite de son mari, l'éloignement de sa fille, la condamnation de Buzot ; son amour pour la liberté, qu'elle sent perdue et qu'elle invoque dans de si belles pages, notamment dans l'*Apostrophe à Brutus;* sa fermeté devant la mort qu'elle réclame, non par le poison qu'elle refuse, mais au grand jour, après des débats solennels : (« Vous me devez la mort, je l'attends, je la veux »); sa confiance dans une autre vie et dans un Dieu juste, tout cela, assurément, constitue un caractère. Dans une époque où il y en eut de si énergiques et de si bien trempés, elle se détache, et n'est au-dessous de personne.

Comment donc s'est formée cette vaillante et héroïque nature ? Ce sont les *Mémoires* particuliers qui vont nous l'apprendre.

Née à Paris en 1754, dans un milieu de bonne bourgeoisie, Manon Phlipon était la fille d'un graveur et d'une mère remarquablement intelligente, qui comprit de très bonne heure la nature de l'enfant, et la laissa

se développer librement. C'était un caractère doux, un cœur très affectueux, un esprit solide, surtout une âme très forte. Tout enfant elle manifesta cette force d'âme.

« Un jour que j'étais un peu malade, il fut question de me donner une médecine : on m'apporta le triste breuvage; je l'approche de mes lèvres; son odeur me le fait repousser avec dégoût ; ma mère s'emploie à vaincre ma répugnance, elle m'en inspire la volonté; je fais mes efforts sincèrement; mais à chaque fois que l'horrible déboire m'était apporté sous le nez, mes sens révoltés me faisaient détourner la tête. Ma mère se fatiguait, je pleurais de sa peine et de la mienne, et j'en étais toujours moins capable d'avaler la funeste boisson. Mon père arrive, il se fâche et me donne le fouet, en attribuant ma résistance à l'opiniâtreté; dès lors l'envie d'obéir se passe, et je déclare que je ne prendrai point la médecine. Grands éclats, menaces répétées, seconde fustigation; je m'indigne, et fais des cris affreux, levant les yeux au ciel et me disposant à jeter le breuvage qu'on allait me présenter; mon geste trahit ma pensée; mon père, furieux, menace de me fouetter une troisième fois. — Je sens à l'heure où j'écris l'espèce de révolution et le développement de force que j'éprouvai alors; mes larmes s'arrêtent tout à coup, mes sanglots s'apaisent, un calme subit réunit mes facultés dans une seule résolution. Je me lève sur mon lit, je me tourne du côté de la ruelle, j'incline ma tête, en l'appuyant sur le mur, je trousse ma chemise et je m'offre aux coups en silence; on m'aurait tuée sur place, sans m'arracher un soupir.

« Ma mère, que cette scène rendait mourante et qui avait besoin de toute sa sagesse pour ne pas augmenter les excès de son mari, parvint à le faire sortir de la chambre; elle me recoucha sans mot dire, et après deux heures de repos, elle vint en pleurant me conjurer de ne plus lui faire de mal et de boire la médecine; je la regardai fixement, je pris le verre et je le vidai d'un seul trait. Mais je vomis tout au bout d'un quart d'heure, et j'eus un violent accès de fièvre qu'il fallut bien guérir autrement qu'avec de mauvaises drogues et des verges. J'avais alors un peu plus de six ans. »

Cette âme énergique chercha une nourriture à son goût; et c'est Plutarque, lu à neuf ans et emporté à la messe, qui la lui fournit. A l'entendre, disait Beugnot qui la connut à la Conciergerie, elle avait puisé le goût, ou, pour rendre ses termes, la passion de la liberté, à la lecture des grands écrivains de l'antiquité. Là, elle avait vu l'humanité à un degré d'élévation dont elle avait été ambitieuse dès son jeune âge. Caton était son héros. L'instinct de cette nature, républicaine à un âge où l'on joue encore à la poupée, fut confirmé par ce qu'elle vit de la société d'alors, par la sottise, la vanité, l'insolence des nobles et des parvenus, comme le financier Haudry, qui la fait dîner à l'office, comme Mme Boismorel, commune, prétentieuse et bête, etc.

Après Plutarque, ce sont les philosophes du

XVIIIe siècle qui deviennent sa lecture favorite, tous, sauf J.-J. Rousseau, qu'elle ne lut qu'à vingt-deux ans, après la mort de sa mère. « Je l'ai lu très tard, dit-elle, et bien m'en a pris, il m'eût rendue folle. Peut-être n'a-t-il que trop fortifié mon faible, si je puis ainsi parler. »

Qu'est-ce que *son faible?* C'est la maladie des âmes supérieures, la soif de l'idéal. Maladie qui s'est fort répandue depuis, et qui, paraît-il, est très distinguée. On laisse entrevoir que cette terre misérable n'a rien qui semble digne de soi. On languit dans la contemplation et l'attente de choses supérieures. On est morose, vaniteux, dédaigneux, oisif surtout. — Mme Roland sut se préserver de cette maladie. Elle resta une âme simple et saine, naturelle et modeste. Jeune fille, elle quittait ses livres pour aller au marché et faire la cuisine. Mariée, elle s'occupait de son ménage, préparait elle-même les repas de Roland, lui faisait ses copies et corrigeait ses épreuves. « Personne, dit encore Beugnot, ne définissait mieux qu'elle les devoirs d'épouse et de mère, et ne prouvait plus éloquemment qu'une femme ne rencontrait le bonheur que dans l'accomplissement de ces devoirs sacrés. Le tableau des jouissances domestiques prenait dans sa bouche une teinte ravissante et douce. Les larmes s'échappaient de ses yeux, lorsqu'elle parlait de sa fille et de son mari. La femme de parti avait

disparu, on retrouvait une femme sensible et douce, qui célébrait la vertu dans le style de Fénelon. » Dans sa prison, en même temps qu'elle savait s'occuper en faisant du bien autour d'elle, elle développait ses idées à ce sujet :

« On a toujours du loisir quand on sait s'occuper, disait-elle ; ce sont les gens qui ne font rien qui manquent de temps pour tout. Au reste, il n'est pas surprenant que les femmes qui rendent ou reçoivent des visites inutiles, et qui se croiraient mal parées si elles n'avaient consacré beaucoup de temps à leur miroir, trouvent les journées longues par l'ennui, et trop courtes pour leurs devoirs ; mais j'ai vu ce qu'on appelle de bonnes femmes de ménage insupportables au monde, et même à leurs maris, par une préoccupation fatigante de leurs petites affaires ; je ne connais rien de si dégoûtant que ce ridicule, et de si propre à rendre un homme épris de toute autre que de sa femme ; elle doit lui paraître fort bonne pour sa gouvernante, mais non lui ôter l'envie de chercher ailleurs ses agréments. Je veux qu'une femme tienne ou fasse tenir en bon état le linge et les hardes, nourrisse ses enfants, ordonne ou même fasse sa cuisine, sans en parler, et avec une liberté d'esprit, une distribution de ses moments qui lui laissent la faculté de causer d'autre chose, et de plaire enfin par son humeur comme par les grâces de son sexe. J'ai eu occasion de remarquer qu'il en était à peu près de même dans le gouvernement des États, comme sdan celui des familles ; ces fameuses ménagères, toujours citant leurs travaux, en laissent beaucoup en arrière ou les rendent pénibles pour chacun ;

ces hommes publics, si bavards et tant affairés, ne font bruit des difficultés que par leur maladresse à les vaincre, ou leur ignorance pour gouverner.

« Mes études me devinrent plus chères que jamais ; elles faisaient ma consolation : livrée plus encore à moi-même, et souvent mélancolique, je sentis le besoin d'écrire. J'aimais à me rendre compte de mes idées; l'intervention de ma plume m'aidait à les éclaircir; lorsque je ne l'employais pas, je rêvais plus encore que je ne méditais; avec elle, je contenais mon imagination et je suivais des raisonnements. J'avais déjà commencé quelques recueils; je les augmentai sous le titre d'*Œuvres de loisir et réflexions diverses*. Je n'avais d'autre projet que de fixer ainsi mes opinions et d'avoir des témoins de mes sentiments, que je pourrais comparer un jour les uns aux autres, de manière que leurs gradations ou leurs changements me servissent à moi-même d'instruction et de tableau. J'ai un assez gros paquet de ces œuvres de jeune fille, entassé dans le coin poudreux de ma bibliothèque, ou peut-être dans un grenier. Jamais je n'eus la plus légère tentation de devenir auteur un jour; je vis de très bonne heure qu'une femme qui gagnait ce titre perdait beaucoup plus qu'elle n'avait acquis. Les hommes ne l'aiment point, et son sexe la critique; si ses ouvrages sont mauvais, on se moque d'elle et l'on fait bien; s'ils sont bons, on les lui ôte. Si l'on est forcé de reconnaître qu'elle en a produit la meilleure partie, on épluche tellement son caractère, ses mœurs, sa conduite et ses talents, que l'on balance la réputation de son esprit par l'éclat que l'on donne à ses défauts. »

En somme, c'est une nature admirablement équilibrée, et pleine de bon sens. Elle le prouva bien, quand il s'agit pour elle de se marier. Elle avait rêvé un héros à la Plutarque, grand moralement et très beau physiquement. A vingt-cinq ans, elle épousa Roland, qui en avait quarante-cinq, et, sans plainte, se plia à une existence pâle et monotone, jusqu'au jour où la Révolution l'emporta dans son tourbillon.

Telle est sa physionomie. En est-il beaucoup de plus attachantes? Quant à ses idées, ce sont celles de J.-J. Rousseau, son maître bien-aimé. Elle a la foi du Vicaire Savoyard, foi fondée non sur le raisonnement, ni sur une démonstration mathématique, mais sur le sentiment, sur l'*instinct sublime*. Voici les articles de son *Credo* :

« La belle idée d'un Dieu créateur, dont la Providence veille sur le monde, la spiritualité de l'âme, son immortalité, cet espoir consolateur de la vertu persécutée, ne seraient-elles que d'aimables et brillantes chimères? Que de nuages environnent ces questions difficiles! Que d'objections multipliées, lorsqu'on veut les traiter avec une rigueur mathématique! Non, l'esprit humain n'est pas appelé à les voir jamais dans le jour d'une parfaite évidence; mais qu'importe à l'âme sensible de ne pouvoir les démontrer? Ne lui suffit-il pas de les sentir? »

Voici, enfin, la prière qu'elle adressait à Dieu :

« O toi, qui m'as placée sur la terre, fais que j'y remplisse ma destination de la manière la plus conforme à ta volonté sainte, et la plus convenable au bien de mes frères. »

Cela ne suffit-il pas pour expliquer la sérénité de sa mort?

CHAPITRE III

ANDRÉ CHÉNIER

Le seul grand écrivain de la Révolution, et, avec Mme Roland, sa plus déplorable victime, c'est André Chénier. Il reste à part dans cette époque tourmentée, isolé même dans toute notre histoire littéraire.

On s'est souvent demandé s'il se rattachait au XVIIIe siècle, où s'il fallait le donner au XIXe ; s'il était le dernier des poètes classiques ou le premier des romantiques. Cette question, qui semble avoir préoccupé fort les critiques de la Restauration, est, à notre avis, d'un intérêt secondaire. Qu'on nous montre dans Fénelon, dont le *Télémaque* commença la grande démolition qui aboutira à 89, un homme appartenant déjà au XVIIIe siècle, rien de mieux, ni de plus important. Ici, en effet, il s'agit du développement même de l'esprit français. Mais ceux qui veulent faire

d'André Chénier le précurseur de la nouvelle école poétique n'abordent, en réalité, qu'une discussion purement littéraire; c'est la forme, la langue, et surtout la prosodie du poète qui, seules, peuvent leur offrir des arguments à l'appui de leur thèse. Oui, il n'est pas douteux que le vers d'André Chénier n'a rien qui rappelle ceux des poètes contemporains, de Delille, par exemple; qu'il a une harmonie, une variété, une précision, une couleur, une hardiesse inconnues jusqu'alors, et qui transporteront d'aise les Romantiques. Mais il est bien certain aussi qu'André Chénier ne ressemble à ces derniers ni par son caractère, ni par ses idées, ni par ses sentiments, ni par son inspiration. Ils sont, eux, catholiques, royalistes, avides d'idéal, et tout imprégnés de sentimentalisme vague. Il est, lui, républicain, philosophe, disciple des encyclopédistes, d'un tempérament vigoureux et sensuel. Comment, d'ailleurs, ses poésies auraient-elles pu décider le mouvement romantique? A l'époque où elles furent publiées par M. Delatouche, en 1819, ce mouvement était déjà commencé et n'avait plus besoin d'être excité. A cette date, Lamartine, qui ne goûta jamais Chénier, tenait en poche les premières *Méditations*, et Alfred de Vigny avait écrit les principales pièces antiques de son premier recueil, la *Dryade* (1815), *Symétha*, et *le Bain* (1817). Sans doute, plusieurs des fragments d'A. Chénier avaient circulé

manuscrits, ou paru dans des journaux, puisque Chateaubriand en cite quelques-uns dans *le Génie du Christianisme*. Mais ces poèmes n'ont pas inspiré les Romantiques. Ce n'est pas chez les Grecs et chez les Romains qu'il faut aller chercher les ancêtres des Lamartine et des Hugo, disciples harmonieux de « ces durs chanteurs du Nord nébuleux », que détestait le poète de *Neère*, d'*Amymone* et de *Clytie*. Ce qui est vrai, en revanche, c'est que l'influence d'André Chénier se retrouvera chez quelques-uns des plus délicats poètes de la seconde moitié de ce siècle.

Pourquoi André Chénier ne ressemble-t-il ni aux Classiques, qui achèvent de mourir, ni aux Romantiques, qui vont naître? C'est d'abord et par-dessus tout l'éducation reçue qui explique son originalité. Sans doute, il ne garda pas de Constantinople, où il naquit en 1762, une impression bien profonde; ses parents le ramenèrent en France quand il n'avait encore que trois ans. Mais sa mère, une Grecque, lui apprit sa langue en même temps que le français; et c'est dans le langage aux douceurs souveraines, qu'il entendit, bercé sur les genoux maternels, raconter les gracieuses légendes de l'Hellade. Tout jeune, il lisait sans lexique, à livre ouvert, les œuvres immortelles que les enfants de son âge expliquaient quelquefois dans les collèges, péniblement, à coups de dictionnaires, et que la plupart de ses contemporains

ne connaissaient que par les insuffisantes traductions des Lebrun, des Laharpe, des Bitaubé. Il faisait plus : il s'essayait à rendre en vers « leurs images, leurs tours, jeune et frais ornement ».

« A peine avais-je vu luire seize printemps,...
Ma jeune lyre osait balbutier des vers.
Déjà même Sappho, des champs de Mytilène
Avait daigné me suivre aux rives de la Seine. »

André Chénier se distingue donc de ses contemporains par le goût très vif et la sûre intelligence de l'antiquité hellénique. Moins heureux que Virgile, il n'a pu visiter la Grèce et l'Asie Mineure, la maladie l'ayant ramené en France au moment même où il allait s'embarquer à Naples pour revoir les lieux de sa première enfance, Galata « que ses yeux désiraient dès longtemps » ; malgré cela, c'est la Grèce, dont le soleil radieux a souri à ses premiers regards, qu'il aime et qu'il évoque surtout, la Grèce antique à toutes les époques de son histoire. *Bacchus, Hercule, le Satyre et la flûte* font revivre les temps mythologiques ; *l'Aveugle* nous reporte à l'âge homérique ; *l'Oaristys, Mnasyle et Chloé* rappellent Théocrite ; et *Néère, Clytie, Chrysè* semblent, avec leur grâce délicate et mélancolique, des fragments détachés de l'Anthologie.

« Oh ! soit que l'astre pur des deux frères d'Hélène
Calme sous ton vaisseau la vague ionienne ;

Soit qu'aux bords de Pœstum, sous ta soigneuse main,
Les roses, deux fois l'an, couronnent ton jardin;
Au coucher du soleil si ton âme attendrie
Tombe en une muette et molle rêverie,
Alors, mon Clinias, appelle, appelle-moi :
Je viendrai, Clinias, je volerai vers toi.
Mon âme vagabonde, à travers le feuillage,
Frémira; sur les vents ou sur quelque nuage
Tu la verras descendre, ou du sein de la mer,
S'élevant comme un songe, étinceler dans l'air;
Et ma voix, toujours tendre et doucement plaintive,
Caresser en fuyant ton oreille attentive. »

Voilà qui est tout simplement exquis, et rien, dans notre histoire littéraire, ne pourrait en être rapproché. Sans doute, au XVIe siècle, quand ils se précipitèrent « sur les serves dépouilles du temple Delphique », Ronsard et ses disciples imitèrent, eux aussi, la Grèce; mais cette imitation n'avait rien d'original. C'était une copie le plus souvent charmante, mais une copie, d'où l'âme antique était absente, comme aussi la couleur, le sentiment, l'émotion.

Très différente est l'inspiration d'André Chénier. Ses sujets lui appartiennent en propre, ses idées sont à lui, ses pensées sont à lui. Comme il l'a dit, ce sont des *pensers nouveaux*. Quelquefois, il est vrai, des vieux auteurs il envahit les richesses, adoptant une idée chez celui-ci, une expression chez celui-là; mais

« Plus souvent leurs écrits, aiguillons généreux,
M'embrasent de leur flamme, et je *crée* avec eux. »

Toutefois, comme les sujets qu'il crée ainsi sont inspirés de l'antiquité, il saura leur donner un caractère, une couleur, une saveur antiques. Comment? D'abord en choisissant avec soin et en précisant toujours les lieux où se dérouleront ses petits poèmes; ensuite, en conservant aux personnages les idées et les sentiments de ces âges disparus; enfin, en prêtant à ses héros un langage aussi analogue que possible à celui des Grecs. C'est ainsi que sur des *pensers nouveaux* il fera des *vers antiques*.

Il y a peu de paysages et de descriptions chez André Chénier, qui revint d'Orient à un âge où les yeux voient sans regarder ni se souvenir. Pourtant un nom propre, toujours harmonieux, une épithète de nature, toujours très précise, suffisent à donner la sensation vive et poétique du Midi, de la Grèce surtout, et esquissent au fond de chaque tableau

« Un des lieux illustrés par les chants bucoliques »,

Ici, c'est Camarine; là, le faible et pur Crathis qu'ombragent des berceaux de frêne; plus loin, les bords fleuris de Gnide et de Paphos, le blond Eurotas et Aréthuse, et Bérécynthe, et Cérynée, et l'harmonieux rivage d'Hermus aux flots d'or. Tout cela est très antique, et en même temps très nouveau. Qui donc au XVIIe siècle connaissait la Grèce sous cet aspect? Qui, jusqu'alors,

avait entendu résonner ces noms mélodieux? Comme J.-J. Rousseau, en décrivant les spectacles grandioses de la Suisse et de la Savoie, comme Bernardin de Saint-Pierre, en peignant la nature et la flore étranges des tropiques, avaient apporté à leurs contemporains des sensations nouvelles, ainsi André Chénier, en chantant le Midi, en évoquant les pays lointains du soleil et de la lumière, révélait à la littérature des beautés jusque-là inconnues.

Il ressuscitait aussi avec leurs vrais caractères, leurs idées, leurs mœurs, leurs costumes, les hommes de la Grèce antique, si différents dans les tragédies et les romans du XVIIe et du XVIIIe siècle de ce qu'ils étaient réellement. Dans *l'Aveugle*, c'est bien Homère que nous croyons revoir; dans *le Mendiant*, c'est bien à un banquet antique que nous nous asseyons. Rien n'est plus grec par l'inspiration et les détails que *la Jeune Tarentine*, *Chrysé*, *Néère*, etc. Les sentiments vrais, l'amour surtout et la passion, que l'auteur de *la Nouvelle Héloïse* avait retrouvés et glorifiés, André Chénier les retrouve aussi, et non seulement il les montre très sincères, très profonds, très emportés, mais il sait encore leur donner un caractère de naïveté tout antique, j'oserais presque dire de brutalité primitive. Comme nous voilà loin du libertinage raffiné et des sentiments factices des poètes légers de la fin du XVIIIe siècle! Ce n'est pas à la façon d'une belle dame

de ce temps, mais avec la passion de la Symétha de Théocrite, que Lydé aime son pâle berger aux yeux noirs; et rien n'est moins moderne que la manière dont se manifeste et se guérit la passion du jeune malade pour la belle Daphné.

Mais c'est surtout par la langue et le style que les vers d'André Chénier sont antiques. Là est la grande originalité du poète, et ce qui peut-être le distingue le plus de ses contemporains. Quelle différence avec Delille, par exemple! Chez André Chénier on chercherait vainement ces mots abstraits, ces périphrases obscures, ces épithètes vagues et banales qui étaient alors à la mode, et qui le seront longtemps encore. Partout, au contraire, on rencontre l'image qui frappe, le détail précis et caractéristique, l'épithète antique et pittoresque. Supposez qu'un des poètes du XVIIIe siècle ait voulu joindre un adjectif au mot *olive* ou au mot *figue :* qu'aurait-il trouvé? Je n'en sais rien, mais aurait-il osé écrire les « *olives huileuses* », et les « *figues mielleuses* »? Il eût peut-être dit d'une *faux*, qu'elle était « *aiguisée* » ou « *tranchante* », ou bien, comme Voltaire, il l'eût appelée la « *faux de Cérès* ». Certes, il n'eût pas imaginé cette épithète de nature, simple et antique :

« Je tiendrai la faucille ou la faux *recourbée* ».

Il n'eût pas dit non plus :

« Je puis même, tournant la meule *nourricière*,
Broyer le pur froment en farine *légère* » ;

ni surtout :

« Et l'amphore *vineuse* et la coupe *aux deux anses* ».

Il faut s'être longuement abreuvé « aux flots que le Permesse plus fécond et plus pur fit couler dans la Grèce », pour trouver et traduire ces détails archéologiques très exacts :

« Une table de *cèdre*, où l'*éponge est passée*,
S'approche, et vient offrir à son *avide* main
Et les *fumantes* chairs sur *le disque d'airain*... »

Quoi de plus heureux encore et de plus hardi que ce vers inspiré d'un passage de la Bible, et dont l'image se retrouve d'ailleurs chez Racine[1] :

« Et j'étais misérable,
... Si vous (car c'était vous), avant qu'ils m'eussent pris,
N'eussiez *armé* pour moi les pierres et les *cris* ».

Mais ce n'est pas seulement par l'alliance inattendue des mots, et par les adjectifs ingénieusement choisis pour donner la sensation de l'objet décrit,

1. On trouve cette phrase dans le *Deutéronome* : « J'*armerai* contre eux *les dents* des bêtes farouches ». Et, dans les *Frères ennemis*, Racine a écrit :

« Voudrait-elle obéir à ce prince inhumain,
Qui vient *d'armer* contre elle et le fer et *la faim* » ?

que le poète est à la fois antique et original : dans les petits poèmes, les élégies, les idylles, les épigrammes, les études et fragments, il n'est pas un vers, pas un détail qui ne concoure à l'impression générale et qui ne fasse lever dans la mémoire une volée de souvenirs grecs. Oui, vraiment : le lecteur

« Tout à coup à grands cris dénonce vingt passages
Traduits de tel auteur qu'il nomme; et, les trouvant,
Il s'admire et se plaît de se voir si savant ».

Prenons un exemple, pour préciser. Voici le début du *Jeune malade :*

« Apollon, dieu sauveur, dieu des savants mystères,
Dieu de la vie et dieu des plantes salutaires,
Dieu vainqueur de Python, dieu jeune et triomphant,
Prends pitié de mon fils, de mon unique enfant !
Prends pitié de sa mère, aux larmes condamnée,
Qui ne vit que pour lui, qui meurt abandonnée,
Qui n'a pas dû rester pour voir mourir son fils;
Dieu jeune, viens aider sa jeunesse. Assoupis,
Assoupis dans son sein cette fièvre brûlante,
Qui dévore la fleur de sa vie innocente.
Apollon, si jamais échappé du tombeau,
Il retourne au Ménalé avoir soin du troupeau,
Ces mains, ces vieilles mains orneront ta statue
De ma coupe d'onyx à tes pieds suspendue;
Et, chaque été nouveau, d'un jeune taureau blanc,
La hache à ton autel fera couler le sang. »

L'élégie s'ouvre sur une invocation. C'est un usage tout antique. Ainsi commencent *l'Iliade* et *les Géorgiques.* Virgile, au moment de chanter les riantes

moissons, et le labourage, et la vigne mariée à l'ormeau, et les troupeaux, et l'abeille économe, invoque tour à tour tous les dieux champêtres, Bacchus, Cérès, Minerve, Pan, Sylvain, et les Faunes, et les Dryades. Ici, la mère du jeune berger malade ne s'adresse qu'à Apollon, le guérisseur divin; mais elle sait qu'on plaît aux dieux en les comblant d'épithètes, dont l'abus ne leur semble pas mauvaises louanges, et en rappelant les diverses manifestations de leur pouvoir bienveillant. Il y a de même des gens qui tiennent à ce qu'on leur donne tous leurs titres. Aussi André Chénier, qui connaît cette coutume et la forme des antiques litanies, A. Chénier, qui semble avoir prié dans un temple grec, prodiguera-t-il les adjectifs; et, soigneusement, il choisira ceux-là surtout qui doivent monter du cœur aux lèvres d'une pauvre mère implorant pour la santé de son fils. Apollon, c'est le *dieu sauveur* qui, personnification du Soleil et père d'Asklépios, dessèche les marais empestés symbolisés par *Python*, dissipe les miasmes putrides, et rend la force aux malades venus pendant la fête des *Delphinia* se soumettre aux rites purificatoires imposés par le *dieu des savants mystères*. Apollon, c'est le *dieu de la vie*, puisqu'il sauve de la mort; et cette vie, il la donne non seulement par ses rayons bienfaisants et les remèdes mystérieux qu'il envoie aux pèlerins d'Épidaure, mais par les *plantes salutaires* dont son

fils connaît la puissance souveraine. — C'est ensuite, après cette invocation, les répétitions, si fréquentes dans la poésie grecque, et si humaines, et qui traduisent si bien l'élan d'une âme émue et l'ardeur dont la veuve affolée pousse vers le dieu sa prière : *Prends pitié de mon fils, de mon unique enfant; prends pitié de sa mère... — Dieu jeune, viens aider sa jeunesse... — Assoupis, assoupis dans son sein... — Ces mains, ces vieilles mains...* — Ce sont enfin les promesses et les *ex-voto;* car, si flatteurs qu'ils soient, les compliments ne suffisent pas aux dieux antiques. Apollon recevra donc une coupe d'onyx suspendue, selon l'usage grec, aux pieds de sa statue. Pourquoi d'onyx? D'abord parce que cette espèce d'agate est très précieuse; ensuite, parce que, dans les idées des anciens, elle avait la propriété de chasser la fièvre; et c'est justement une fièvre brûlante qui dévore l'enfant. Le dieu recevra aussi un taureau, non pas un taureau ordinaire, pris au hasard dans le troupeau qui broute au Ménale, mais un taureau *jeune* et *blanc*, bête rare et de grand prix[1]....

1. Quand il a substitué à *jeune taureau blanc, taureau mugissant*, M. Delatouche voulait sans doute éviter la répétition d'un adjectif qui se retrouve cinq vers plus loin : « Tu veux laisser ta mère seule avec ses cheveux *blancs*. » Peut-être aussi trouvait-il peu convenable que la même épithète servît pour un taureau et pour une vieille mère. M. Delatouche s'est montré trop susceptible et pas assez intelligent.

L'analyse pourrait se poursuivre ainsi jusqu'au bout de l'élégie, et servir d'exemple pour tous les poèmes antiques d'André Chénier. Partout, on admirerait la même précision, la même couleur, la même originalité pittoresque. Et ces qualités de la langue et du style se retrouvent naturellement dans la prosodie. Depuis le XVIIe siècle, et surtout pendant le XVIIIe, l'alexandrin, trop fidèle aux préceptes de Boileau, était devenu d'une uniformité, d'une monotonie désespérantes. André Chénier le rajeunit, le renouvelle complètement. Sur ce point, mais sur ce point-là seulement, Baour-Lormian avait raison de dire aux Romantiques qu'ils dataient d'André Chénier, dont le vers, avec ses coupes, ses rejets, ses enjambements, est merveilleusement neuf, libre, hardi. Mais cette liberté est toujours heureuse, cette hardiesse toujours justifiée, parce qu'au dédain des traditions et de la routine le poète joint un sentiment très délicat et très profond de l'harmonie.

Ce génie si pur paraît encore plus original et plus grand, quand on songe qu'il créait cette œuvre exquise aux heures mêmes où Delille composait laborieusement ses poèmes qui faisaient les délices des salons; et quand on songe aussi que le poète n'avait pas trente ans. Il devait mourir à trente-deux. Que n'aurait-il pas produit, si la Terreur l'eût épargné ! Des chefs-d'œuvre sans aucun doute, mais de quel

genre? On veut croire que, fidèle à la Grèce, sa mère et sa bienfaisante inspiratrice, il eût au moins achevé les petits poèmes antiques, dont les fragments ont été retrouvés épars et souvent informes, *Pannychès, les Colombes, Bacchus, la Belle de Scio*. Le Grec exquis, l'artiste délicat qu'était André Chénier, aurait toujours survécu, comme il se retrouva aux derniers jours, quand il écrivit *la Jeune Captive*, où il est tout ensemble poète d'autrefois et poète de son temps. Peut-être aussi se serait-il laissé décidément séduire par la poésie scientifique et philosophique, comme l'*Invention* et les fragments de *l'Hermès*[1] permettent de le supposer; et, disciple de Buffon, serait-il devenu l'ancêtre de notre cher et grand Sully-Prudhomme.

En tout cas, que cela fût ou non définitif, la Révolution le détourna de sa voie. Ses dernières poésies, les seules imprimées de son vivant, ont un tout autre caractère que ses œuvres posthumes. Ce sont des hymnes patriotiques, tout vibrants d'enthousiasme quand le poète salue, comme dans *le Jeu de Paume*, la liberté naissante, tout émus d'une noble et courageuse indignation, quand il veut flétrir les attentats commis au nom de cette liberté, le jour où, par exem-

1. Il faut lire dans l'édition de M. Becq de Fouquières (p. 359 et suiv.), non seulement les fragments de *l'Hermès*, mais la très intéressante reconstitution du plan que voulait suivre le poète.

ple, sur une motion de Collot d'Herbois, on osa fêter à Paris les Suisses du régiment de Château-Vieux, soldats révoltés et assassins. Comme le ton change alors ! Quelle éloquence, quelle passion, et, malgré quelques souvenirs mythologiques peu heureux, quelle poésie ! Le grand Collot d'Herbois et ses clients helvétiques, et les échevins, que La Rapée honore, eurent ce jour-là leurs *Châtiments !*

Comme je le disais en commençant, André Chénier a eu, dans cette seconde moitié du XIXe siècle surtout, beaucoup d'amis et plus d'un disciple. La pièce que voici n'est-elle pas évidemment inspirée de lui, en même temps que d'un vif sentiment de la Grèce antique ?

ENDYMION

« O jeune Endymion ! voici venir l'aurore.
Des lueurs du matin l'horizon se colore ;
L'étoile en son palais d'azur va languissant ;
Phœbé voile l'éclat de son pâle croissant
Et s'efface. Où va-t-elle ? Elle va, chasseresse
Amoureuse, livrant au vent sa blonde tresse,
Sur le sommet connu du mont mystérieux
Chercher le front charmant qu'elle baisait des cieux.
Moins charmante jadis, en sa grâce adorée,
Aux regards d'Anchisès la belle Cythérée
Se montra quand, l'amour enflammant son désir,
Sur le sein d'un mortel elle voulut dormir.
Mais jamais, ô Phœbé ! reine des blanches ombres,
Ni la mousse des bois, ni la grotte aux flancs sombres,
Ni les abris touffus des ombrages discrets,
Où le bruit des baisers meurt dans les airs muets,

Ne virent à tes pieds descendre ta ceinture,
Sur ton sein virginal glisser ta chevelure,
Ni sur les membres nus de ton corps enchanté
Courir en longs frissons l'ardente volupté...
Elle vient. Sa tunique au col blanc qu'elle embrasse
S'adapte, et fait flotter jusqu'au genou la grâce
Des chastes plis voilant ses pudiques beautés.
Et des bois, des coteaux, des antres écartés,
Les nymphes des forêts, des vallons, des montagnes,
Accourent, vif essaim de légères compagnes,
Qui, l'arc dans une main, le sonore carquois
Sur l'épaule, et lançant les chiens aux grandes voix,
Par les fourrés épais et les vertes clairières,
S'excitant à l'envi par des clameurs guerrières,
Sur la piste du daim qu'aiguillonne la peur
De leur course de feu pressent l'élan vainqueur.
Allez, fouillez les bois et les gorges profondes...
Mais elle, délaissant vos traces vagabondes,
Et la meute hurlante et le cerf aux abois,
Par le sentier perdu dans les ombres des bois
S'élance... Du Latmos elle a touché le faîte.
Au centre d'un massif, dont l'ombre sur sa tête
S'inclinait et flottait en mols balancements,
Comme un rameau ployé par des oiseaux chantants,
Endymion dormait... »

CHAPITRE IV

LE THÉATRE PENDANT LA RÉVOLUTION ET SOUS L'EMPIRE.

Si nous nous placions au point de vue exclusivement littéraire, il ne serait pas indispensable de parler du théâtre pendant la Révolution. Les pièces de cette époque sont sans valeur réelle. Mais elles sont historiquement très curieuses, parce qu'elles reflètent avec fidélité l'opinion publique et l'état des esprits.

Au XVIIIe siècle, une double évolution s'était produite au théâtre. La première, matérielle et littéraire, avait été très timide, la tragédie régnant toujours, rigoureusement distincte de la comédie, avec ses cinq actes, ses trois unités, son style pompeux et vague et ses vers alexandrins, plus que jamais coupés à l'hémistiche. Cependant, la scène avait fini par être débarrassée des banquettes qui l'encombraient; les costumes étaient devenus plus vrais [1], et la déclamation, autrefois

1. Diderot félicite Mlle Clairon d'avoir osé renoncer aux paniers, la crinoline de ce temps-là.

chantante, plus naturelle et plus simple. En même temps, les poètes, surtout Voltaire, le disciple circonspect de Shakspeare et le premier père du mélodrame, s'étaient permis de donner plus d'importance et de place à la mise en scène et à l'action; de mettre sous les yeux du spectateur une foule de peuple, des assemblées, des troupes de soldats, des ombres; de multiplier les péripéties, les coups de théâtre, souvent amenés, il est vrai, au prix de grosses invraisemblances et au détriment du développement logique des caractères, mais qui, par leur nouveauté, avaient vivement frappé l'imagination des contemporains. Enfin, ce n'étaient plus principalement des Grecs et des Romains qu'on avait mis sur la scène, mais aussi des hommes de tous les temps et de tous les pays, des Français, des chrétiens, des Persans, des Chinois, des Musulmans; et, à la suite de ces personnages variés, la couleur locale s'était timidement glissée dans les tragédies; partant, il y avait eu, avec moins d'uniformité, plus de sentiments divers exprimés.

Mais ces réformes littéraires sont peu importantes auprès des réformes morales. Le théâtre, au XVIIe siècle formellement condamné par l Église, par Bossuet, par Nicole, a été formellement réhabilité. Les anathèmes officiels contre les acteurs ont toujours subsisté, et une sépulture a été refusée à Mlle Lecouvreur; mais ce préjugé barbare a soulevé l'indignation universelle, dont

Voltaire s'est fait l'éloquent et courageux interprète. Le théâtre, loin d'être une officine d'empoisonnement public, a été appelé « l'école des plaisirs, des vertus et du monde ». Bien plus, il est devenu, — c'est là la grande réforme, — une tribune, une chaire, et, dans un pays sans parlement ni presse, le porte-voix de l'opinion publique, un puissant moyen de propagande, un des principaux agents de la Révolution prochaine. Ainsi comprises, la tragédie et la comédie ont pu perdre, et ont en effet beaucoup perdu en beauté littéraire; mais combien elles ont gagné pour les contemporains en vivacité, en intérêt!

Cinq ans après *le Mariage de Figaro*, la plus violente et la moins déguisée de toutes les satires dramatiques tentées jusqu'alors, la Révolution commence. La politique, si audacieusement portée sur la scène en 1784, s'y retrouve après la convocation des États-Généraux, et ne la quittera plus. Au contraire. A mesure que les événements se précipiteront, les pièces représentées deviendront plus agressives, et les idées plus hardies. On gardera d'autant moins de ménagements qu'on sera davantage surexcité, et qu'on se sentira à l'abri de toute censure préventive. La censure dramatique était, en effet, une de ces institutions qui devaient être supprimées ou modifiées par la Révolution. Après *la déclaration des droits de l'homme* et l'absolue liberté rendue à la pensée, elle était un non-

sens. Pourtant, comment s'en passer tout à fait? Le premier venu aurait-il le droit de présenter aux spectateurs des tableaux immoraux, indécents? Non, pas plus qu'on n'a le droit d'aller nu par les rues. Mais qui exercerait cette autorité, ce droit de répression légitime, nécessaire? C'est ici que la confusion va commencer. Il y aura censure, mais plutôt après qu'avant les représentations [1]. On laissera tout jouer, voilà le principe; mais si des désordres se produisent, le pouvoir le plus fort dans le moment même, la municipalité d'abord, puis la Convention, puis les Jacobins, interviendra.

Cela dit, voici d'une façon générale comment les choses se passèrent au théâtre, interprète fidèle de l'état des esprits. Au début, les auteurs sont très modérés. Non seulement le roi n'est pas attaqué, mais il est entouré de respect et d'amour. Les critiques sont à l'adresse des courtisans qu'on accuse de tromper le roi et de n'être pas ses vrais amis; mais on ne

1. Sauf pour le *Timoléon* de J. Chénier, qui, malgré les gages donnés à la Révolution, finit par devenir suspect au comité de Salut public. On vit dans cette tragédie, dont le sujet est le meurtre du tyran Timophane de Corinthe par des conjurés, à la tête desquels se trouvait Timoléon, le frère de Timophane, une allusion à Robespierre; et non seulement la pièce fut interdite avant toute représentation sur le rapport de l'agent national près de la commune de Paris, mais encore l'ordre fut donné de saisir et de détruire le manuscrit. Une copie conservée par Mme Vestris permit de représenter *Timoléon* après le 9 Thermidor. Mais le succès en fut médiocre.

réclame encore que leur éloignement, je ne dis pas leur exil. Quant aux nobles, on se contente, sans violence ni diatribe, de leur demander le sacrifice de privilèges iniques et vexatoires. Le clergé n'est pas trop maltraité, lui non plus. Il y a même bien de la délicatesse dans la façon dont on le présente. Le prêtre, le curé, apparaît presque toujours sous des couleurs favorables. C'est un personnage sympathique en général. Pourquoi ? Il est peuple, pauvre, opprimé, opprimé par son célibat d'abord, puis par ses supérieurs, les évêques, dont on oppose volontiers la richesse à la misère de l'humble prêtre. « Je perds mon abbaye », dit un opulent prélat :

« Je perds mon abbaye! O barbares destins!
Quelle abbaye encore!... Ah! de bénédictins!
On ne respecte rien, on a perdu la foi »;

et un curé réplique :

« Je ne vois de perdu, monsieur, que votre emploi.
Ah! vous eût-on choisi chez les premiers chrétiens?
Le pauvre en vous retrouve-t-il un frère?
L'opprimé par vos soins rentre-t-il dans ses droits?
Vous que nourrit l'État, vous en bravez les lois ».

Le curé est donc populaire. Seulement, on voudrait bien qu'il fût curé sans l'être. On l'aime tant, qu'on le souhaite moins pauvre, et marié, et citoyen, et soldat; qu'il lise son bréviaire, mais qu'il monte sa garde.

Une gravure du temps représentait *le curé patriote* s'acquittant à la fois de cette double fonction. Quant aux abbés à bénéfices, et aux moines, c'est autre chose. Ces derniers, dès le premier jour, sont vigoureusement attaqués. On supposait que dans leurs maisons fermées, noires, silencieuses, des abominations, des crimes inouïs, monstrueux se perpétraient. On savait d'ailleurs, — La Harpe l'avait dévoilé en 1771 dans *Mélanie*, et Montvel allait le montrer de rechef en 1791 dans *les Victimes cloîtrées*, — que ces couvents mystérieux recevaient souvent de malheureuses filles contraintes au voile par des familles orgueilleuses et barbares. Toutes ces critiques, au reste, ne dépassent pas la mesure. Les grosses questions, telles que la constitution civile, le serment, les biens enlevés par la nation, sont laissées de côté. En résumé, dans les pièces citées plus haut, et dans les autres, comme *le triomphe du Tiers-État*, *Marie de Brabant*, le *Serment civique*, de Lavallée, *Charles et Caroline*, de Pigault-Lebrun, il n'y a ni aigreur, ni violence, mais, au contraire, beaucoup de légèreté, d'amabilité, de gaieté même. C'est le premier quart d'une lune de miel.

Une tragédie de Joseph Chénier, *Charles IX*, ou *la Saint-Barthélemy*, ou *l'École des rois*, représentée à la fin de 1789, le 4 novembre, marque un pas en avant. C'était la première fois qu'on voyait sur la scène un roi de France, un roi donnant l'ordre de massacrer

ses sujets. Pourtant, il ne s'y trouvait rien de direct, rien de personnel contre Louis XVI, que l'auteur appelait encore, à ce moment, « un roi juste et bon, digne d'être le chef des Français ». Ce qui faisait la hardiesse, d'ailleurs relative, de *Charles IX*, c'est que Chénier, reprenant et délayant une des idées favorites de Voltaire, avait d'un bout à l'autre de sa tragédie ardemment protesté contre le fanatisme catholique, sans se préoccuper des anachronismes, et de ce que pouvaient présenter d'étrange, prononcés par un personnage du XVIe siècle, des vers comme ceux-ci :

« La vertu des humains n'est pas dans leur croyance;
Elle est dans la justice et dans la bienfaisance.
De quels droits des mortels, parlant au nom des cieux,
Nous imposeraient-ils un joug religieux? »

D'autres tirades, également dirigées contre le clergé, et même contre le pape, étaient beaucoup plus agressives, celles-ci, par exemple :

« Accumulant les biens, vendant les dignités,
Ils osent commander en monarques suprêmes;
Et, d'un pied dédaigneux foulant vingt diadèmes,
Un prêtre audacieux fait et défait les rois.....
Il n'est qu'une raison de tant de frénésie :
Les crimes du Saint-Siège ont produit l'hérésie.
L'Évangile a-t-il dit : Prêtres, écoutez-moi :
Soyez intéressés, soyez cruels, sans foi,
Soyez ambitieux, soyez rois sur la terre;
Prêtres d'un Dieu de paix, ne prêchez que la guerre.

Armez et divisez par vos opinions
Les pères, les enfants, les rois, les nations.....?
Ah! ne connais-tu pas les droits et les fureurs
Que la religion permet à ses vengeurs?
Car de ce nom sacré je prétexte ma cause.
Je sais tout ce qu'il peut, et combien il impose :
Qu'étouffant, détruisant tout sentiment humain,
Du cœur le plus sensible il fait un cœur d'airain;
Transforme l'homme même en un monstre farouche...
Tu sais que de tout temps Paris fléchit sous Rome.
C'est là que les chrétiens, déifiant un homme,
Couchés dans la poussière, attendent ses arrêts,
Et pensent de Dieu même entendre les décrets.
Son trône est un autel; ses armes, l'encensoir;
Des vœux seuls, ses combats; la fourbe, son pouvoir. »

De pareils couplets devaient amener, et amenèrent en effet du tapage. Les évêques réclamèrent et obtinrent l'interdiction de la pièce. Mais le public, soutenu par Talma, exigea que les représentations en fussent reprises. Les comédiens ne s'appuyèrent pas, pour refuser, sur des *ordres supérieurs,* comme on l'a vu depuis. Ils obéirent à la volonté du peuple, impérieusement manifestée, et l'œuvre défendue reparut sur l'affiche.

A partir de *Charles IX*, le calme des premiers temps s'évanouit. Une impitoyable logique précipite les événements, et le théâtre suit, de même que son principal fournisseur, J. Chénier. Aussi les pièces vont-elles devenir chaque jour plus violentes; et, comme le théâtre est le miroir, non d'une coterie exclusive,

mais des divers partis, il reflétera les différentes opinions. Rien ne caractérise mieux ce mouvement que la scission mémorable qui éclata à cette époque entre les comédiens.

Ceux-ci, dès les premiers jours de la Révolution, s'étaient divisés en deux camps : celui des *avancés*, ou *escadre rouge*, qui comptait dans ses rangs Talma, Mme Vestris et Dugazon ; celui des *noirs* ou *rétrogrades*, parmi lesquels se distinguaient Naudet, Saint-Prix, Fleury, Dazincourt, Mmes Contat, Raucourt, etc. *Charles IX*, qui n'attaquait pas le roi Louis XVI, fut d'abord bien reçu des deux partis; mais après le scandale qu'amenèrent les représentations de la pièce et les orageuses discussions qui éclatèrent au sein de la Comédie, les *Rouges* quittèrent le *Théâtre de la Nation*, franchirent la Seine, et vinrent s'installer au *Théâtre des Variétés amusantes*, ou *Théâtre du Palais-Royal*. C'est aujourd'hui la *Comédie-Française*. Appelée d'abord par les dissidents *Théâtre de la rue Richelieu*, cette salle prendra, en 1792, le nom de *Théâtre de la Liberté et de l'Égalité*.

Et voici ce qui va se passer, forcément. Sur l'une et l'autre de ces deux scènes on jouera des pièces classiques. Mais tandis que ceux du faubourg Saint-Germain choisiront dans le répertoire des œuvres telles que *Athalie, Une Partie de chasse de Henri IV, Polyeucte*, etc., ceux de la rue Richelieu joueront *Brutus, la*

Mort de César, *Mahomet*, etc. Quant aux pièces nouvelles, celles qui seront révolutionnaires iront au *Palais-Royal*, et celles, au contraire, qui resteront modérées ou qui ne seront audacieuses que dans la satire qu'elles présenteront des Jacobins, iront au *Théâtre de la Nation*. Ainsi, c'est là qu'en janvier 1793 fut jouée une comédie en cinq actes et en vers de Laya, *l'Ami des Lois*. Fable, action, comique, style, tout est faible dans cette pièce. Mais, comme l'auteur le disait lui-même, « si c'est une mauvaise comédie, c'est une bonne action :

Très faible auteur, mais très bon citoyen,
Je borne ici ma gloire à faire un peu de bien ».

Qu'on en juge. Versac, ci-devant baron, a une fille qu'il veut donner à Forlis, ci-devant marquis. Mais Mme Versac, bourgeoise très exaltée, a choisi pour gendre le citoyen Nomophage, un journaliste. Celui-ci, — en qui le public reconnut Robespierre, — veut, avec l'aide de deux amis, Placide et Duricrâne (Marat), se débarrasser de son rival. On pille la maison; et comme on a découvert parmi ses papiers une liste de cent cinquante individus, pauvres diables qu'il assistait, on l'accuse de conspirer et de soudoyer les ennemis de la République. Le peuple, soulevé par des meneurs, demande la tête de Forlis, qui paraît, prend la parole, prouve son innocence, et est porté

en triomphe, tandis que Nomophage est arrêté. La conclusion était claire et franche : le peuple est bon, honnête, quand il n'est pas mené par des intrigants qui inventent des complots et jouent du patriotisme.

« Que tous ces charlatans, populaires larrons,
Et du patriotisme insolents fanfarons,
Purgent de leur aspect cette terre affranchie.
Guerre, guerre éternelle aux faiseurs d'anarchie! »

Nous sommes en 93. On devine sans peine ce qui va suivre. Malgré le public qui soutint la pièce avec acharnement, malgré la Convention qui la voulait maintenir, la Commune et les Jacobins, sous prétexte que la tranquillité publique était troublée, firent placarder devant la porte du théâtre un arrêté interdisant l'*Ami des Lois*. L'auteur était lui-même décrété d'accusation, et l'emprisonnement des comédiens d'ores et déjà résolu. En effet, quelques mois plus tard, après la représentation de *Paméla*, les acteurs et actrices du *Théâtre de la Nation* étaient dans la nuit du 3 au 4 septembre conduits aux Madelonnettes.

Au théâtre de la rue Richelieu, objet de toutes les faveurs des Révolutionnaires, les choses se passaient autrement. L'inauguration s'est faite le 27 avril 1791, et c'est, bien entendu, une tragédie de J. Chénier qui a eu les honneurs de la première soirée. Après avoir,

dans *Charles IX*, mis sur la scène un roi fanatique, l'auteur, dans *Henri VIII*, y représentait un tyran odieux, ridicule et luxurieux. Et les pièces du même fabricant se succèdent à intervalles rapprochés. C'est *Calas*, c'est *Caïus Gracchus*, dont le héros est un ami, un défenseur du peuple contre les nobles; tragédie relativement modérée, et qui sera suspendue à cause de la phrase fameuse : *des lois et non du sang*. Puis, c'est *Fénelon*, violente attaque contre les religieuses. Chénier n'était pas un malhonnête homme, mais une âme légère qui, par faiblesse, et non par intérêt ou basse flatterie, se mettait à la remorque de l'opinion publique. D'autres la devançaient et l'exaltaient; ainsi, le 18 octobre 1793, le sieur Sylvain Maréchal donna aux habitués du *Théâtre de la Liberté et de l'Égalité le Jugement dernier des Rois*, prophétie en un acte.

La scène représente une île à moitié volcanisée. Quelques arbres ombragent une cabane que surplombe un grand rocher blanc, sur lequel on lit cette inscription, tracée au charbon : « *Il vaut mieux avoir pour voisin un volcan qu'un roi. — Liberté, Égalité* — ». Dans cette île ont été amenés par les sans-culottes de tous les pays tous les rois de l'Europe, y compris le pape, — et le dialogue s'engage :

FRANÇOIS II.

Comme on nous traite, bon Dieu! Avec quelle indignité! Et qu'allons-nous devenir?

GUILLAUME.

O mon cher Cagliostro! Que n'es-tu ici? tu nous tirerais d'embarras.

GEORGE, le roi d'Espagne.

Ah! Saint Père, un petit miracle!

LE PAPE.

Le temps en est passé... Où est-il, le bon temps où les saints traversaient les airs à cheval sur un bâton?

LE ROI D'ESPAGNE.

O mon parent! O Louis XVI! C'est encore toi qui as eu le meilleur lot Un mauvais demi-quart d'heure est bientôt passé! A présent, tu n'as plus besoin de rien. Ici, nous manquons de tout, nous sommes entre la famine et l'enfer. C'est vous, François et Guillaume, qui nous attirez tout cela. J'ai toujours pensé que cette révolution de France, tôt ou tard, nous jouerait d'un mauvais tour. Il ne fallait pas nous en mêler du tout, du tout.

GUILLAUME.

Il vous sied bien, Sire d'Espagne, de nous inculper. Ne sont-ce pas vos lenteurs ordinaires qui nous ont perdus? Si vous nous aviez secondés à point, c'en était fait de la France...

LE ROI D'ESPAGNE.

Ces sans-culottes, que nous méprisions tout d'abord, sont pourtant venus à bout de leur dessein. Pourquoi n'en ai-je pas fait un bel autodafé, pour servir d'exemple eux autres?

LE PAPE.

Pourquoi ne les ai-je pas excommuniés dès 1789? Nous les avons trop ménagés, trop ménagés.

LE ROI DE NAPLES.

Toutes ces réflexions sont belles, mais elles viennent un peu trop tard. Nous sommes dans la galère, il faut ramer. Avant tout, il faut manger. Occupons-nous d'abord de pêche, de chasse ou de labourage.

L'EMPEREUR.

Il ferait beau voir l'empereur d'Autriche gratter la terre pour vivre!

LE ROI D'ESPAGNE.

Aimeriez-vous mieux tirer au sort pour savoir lequel de nous servira de pâture aux autres?

LE PAPE.

N'avoir pas même de quoi faire le miracle de la multiplication des pains! Cela ne m'étonne pas, nous avons ici des schismatiques.

CATHERINE.

C'est sans doute à moi que ce discours s'adresse. Je veux en avoir raison... En garde, Saint-Père!

Et l'impératrice et le pape se battent, l'une avec son sceptre, l'autre avec sa croix. Un coup de sceptre casse la croix; le pape jette sa tiare à la tête de Catherine et renverse sa couronne. Alors ils se cognent avec leurs chaînes.

Et voilà ce qu'on jouait sur le théâtre dont Talma était le principal acteur; voilà ce qui alternait avec

des idylles pastorales (les berquinades étaient très à la mode à cette époque) et les chefs-d'œuvre classiques. Heureusement, c'est dans les tragédies de Corneille et de Racine, et dans les pièces où Ducis avait imité Shakspeare, que Talma figurait surtout, et qu'il achevait de former son talent. Depuis qu'il avait vécu à Londres, théâtre de ses débuts, le grand acteur aimait et admirait passionnément le grand dramaturge anglais. Et l'on peut dire que c'est en partie à ce culte que les adaptations de Ducis ont dû de rester si longtemps sur l'affiche. Le poète a d'ailleurs témoigné à l'acteur une vive gratitude qu'atteste sa correspondance. C'est grâce à ce culte aussi que Shakspeare a pu devenir populaire en France. Talma n'aura pas été étranger au grand mouvement de rénovation dramatique qui se manifestera sous la Restauration.

Il est inutile de suivre l'histoire du théâtre après le 9 Thermidor. Non seulement les pièces, à cette époque de réaction contre les entraînements révolutionnaires, sont sans mérite, mais elles ont aussi quelque chose de bas; les représailles sont souvent ignobles.

Sous le Consulat et sous l'Empire le théâtre présente un aspect lamentable. Il n'y a ni mouvement, ni originalité, parce qu'il n'y a aucune liberté. « Je vous comprends, disait Napoléon au comte Beu-

gnot; vous me conseillez des ménagements, et surtout un grand respect pour l'esprit public. Voilà les grands mots de l'école dont vous êtes. Croyez-vous que je ne saisisse pas le fond de votre pensée à travers les voiles dont vous l'enveloppez? Vous êtes de ceux qui soupirent au fond de l'âme pour la liberté de la presse, la liberté de la tribune, qui croient à la toute-puissance de l'esprit public. Eh bien! vous allez savoir mon dernier mot. » Puis portant la main droite à la garde de son épée, il ajouta : « Tant que celle-là pendra à mon côté, — et puisse-t-elle y pendre longtemps! — vous n'aurez aucune des libertés après lesquelles vous soupirez, pas même celle de faire à la tribune quelque beau discours à votre manière. »

Le théâtre ne peut donc être l'expression de l'opinion publique qu'autant que cette opinion est conforme à celle du maître. La censure fonctionne avec zèle, et Napoléon censure aussi de son côté, suspend, frappe, exécute. En 1806, au théâtre de Rouen, des jeunes gens ont fait du bruit et poussé des cris contre la force armée. « Ceux des jeunes gens, écrit l'empereur à Fouché, qui ont fait tapage au spectacle de Rouen, qui ne sont pas mariés et qui ont moins de vingt-cinq ans, seront engagés au 5e de ligne, qui est en Italie. Faites-les mettre sur-le-champ en marche. En vivant avec les militaires ils apprendront

à les connaître, et verront que ce ne sont pas des *sbires.* »

Il n'est pas plus commode avec les auteurs et les pièces. Il interdit une pièce sur Henri IV, dont la popularité l'agaçait, une pièce sur Bélisaire, à cause d'allusions possibles à Moreau. Il ne goûte pas les *Templiers*, parce que le roi, Philippe le Bel, n'y a pas le beau rôle. Il ne veut pas laisser passer les *États de Blois*, du même auteur, et voici ses raisons :

« J'avais cru d'abord que cette pièce pouvait passer. Ce n'est que ce soir que j'en ai vu les inconvénients (il venait de la faire jouer sur le théâtre de la Cour). Les éloges prodigués aux Bourbons sont les moindres. Les diatribes contre les Révolutionnaires sont bien pires. M. Raynouard a été faire du chef des Seize le capucin Chabot de la Convention. Il y a dans sa pièce pour tous les partis, pour toutes les passions. Si je la laissais donner dans Paris, on pourrait venir m'apprendre que cinquante personnes se sont égorgées dans le parterre. De plus, l'auteur a fait du roi Henri un vrai Philinte, et du duc de Guise un Figaro, ce qui est très choquant en histoire. Le duc de Guise était un des plus grands personnages de son temps, avec des qualités et des talents supérieurs, et auquel il ne manqua que d'oser pour commencer dès lors *la quatrième dynastie.* De plus, c'est un parent de l'Impératrice, un prince de la maison d'Autriche, avec qui nous sommes en amitié, dont l'ambassadeur était présent ce soir à la représentation. L'auteur a plus d'une fois étrangement méconnu toutes les convenances. »

Pourtant, l'empereur aimait la tragédie, qui est, disait-il, « l'école des grands hommes, qui échauffe l'âme, élève le cœur, peut et doit créer des grands hommes ». Or, on sait qu'il en faisait une terrible consommation. Mais il voulait qu'elle fît l'éloge de sa politique, et surtout qu'elle fût militaire. C'est pour cette raison qu'il goûtait si fort l'*Hector* de M. Luce de Lancival, qu'il appelait une pièce de quartier général. « Vous avez fait une belle tragédie, écrivait-il à l'auteur; je vous ferai jouer dans un camp. » Et il lui donnait six mille livres de pension, en ajoutant au brevet cette recommandation impertinente : « Vu le besoin d'argent qu'ont toujours les poètes, on lui paiera une année d'avance ».

Mais Napoléon avait beau encourager les poètes : il était moins facile à M. de Fontanes de les découvrir, qu'à M. le duc de Feltre de trouver trois cent mille conscrits. Il avait beau avoir la passion de la tragédie, la maintenir et l'imposer, la tragédie était morte, ou peu s'en fallait. On ne le voyait que trop à la faiblesse, et même aussi au nombre des œuvres produites. Les auteurs étaient alors d'une fécondité déplorable, et leurs tragédies ressemblaient à ces plantes qui, dès qu'elles sont atteintes dans leur organisme et condamnées à une mort prochaine, se hâtent de produire et la fleur et la graine d'où sortira la plante nouvelle; car la nature ne veut pas qu'un être dispa-

raisse sans avoir préparé la naissance de celui qui le remplacera.

Au reste, toutes les autres branches se desséchaient pareillement. « Ce qui arrêtait alors la littérature, a dit Chateaubriand, c'est le despotisme dont la frappait Bonaparte. Le chef de l'État trouvait du profit dans ces lettres subordonnées, qu'il avait mises à la caserne, qui lui présentaient les armes, qui sortaient lorsqu'on criait : Hors, la garde!, qui marchaient en rang et manœuvraient comme des soldats. Toute indépendance semblait rébellion à son pouvoir : il ne voulait pas plus d'émeute de mots et d'idées qu'il ne souffrait d'insurrection. »

C'est pourquoi aucune époque ne fut plus pauvre en œuvres littéraires. Combien Frédéric II était plus dans la vérité! Mirabeau lui demandait un jour ce qu'il avait fait en faveur des écrivains allemands, qui créaient alors une littérature si originale et si féconde. « — Moi! répondit le roi; mais rien du tout! le meilleur service que je puisse leur rendre, *c'est de ne pas m'occuper d'eux.* »

CHAPITRE V

CHATEAUBRIAND

Sa vie. — Son caractère. — Ses œuvres : *Atala, Rene, les Natchez. Le Génie du christianisme. Les Martyrs.*

Après avoir vivement résumé, dans le passage cité plus haut, l'état lamentable où végétait sous l'Empire la littérature française, pastiche incolore et plat de la littérature classique, Chateaubriand ajoute avec un orgueil dont il est coutumier: « Ce calque froid, cet anachronisme improductif disparut quand les lettres nouvelles firent irruption avec fracas par *le Génie du christianisme* ».

Chateaubriand a raison, et son orgueil, cette fois, est des mieux justifiés. C'est de lui que date la grande révolution littéraire du XIXe siècle. Il est le chef du Romantisme; et l'histoire lui gardera ce titre, dont le saluèrent d'ailleurs les plus illustres représentants de la nouvelle école.

Ainsi, en 1824, dans le *Chant du sacre*, Lamartine mettait Chateaubriand aux côtés du roi de France. « Quel est, demande l'archevêque à Louis XVIII,

« ... Ce preux chevalier, qui sur l'écu d'airain
Porte au milieu des lis la croix du pèlerin,
Et dont l'œil, rayonnant de gloire et de génie,
Contemple du passé la pompe rajeunie » ?

Et le roi répond :

« Chateaubriand ! Ce nom à tous les temps répond,
L'avenir au passé dans son cœur se confond :
Et la France des preux et la France nouvelle
Unissent sur son front leur gloire fraternelle.
Soutien de la couronne et de la liberté,
Il lègue un double titre à la postérité,
Et, pour briser naguère une force usurpée,
La plume entre ses mains nous valut une épée ! »

Et plus tard, lorsque depuis quinze ans déjà le poète des *Méditations* et des *Harmonies* a conquis à son tour la gloire littéraire, au moment où des succès politiques non sollicités semblent devoir l'arracher à la poésie et le séparer de Chateaubriand, l'enthousiasme premier subsiste, toujours aussi vif. En 1834, l'auteur d'*Atala* est encore pour Lamartine « un génie mélancolique et suave, une imagination homérique jetée au milieu des convulsions sociales, le dépositaire du feu sacré dans les débris du sanctuaire et dans les ruines encore fumantes des temples chrétiens, un chantre sacré qui remue toutes les fibres généreuses

de la poitrine, ennoblit la pensée, ressuscite l'âme, tourmente le sommeil des geôliers de l'intelligence, etc., etc. »

Et Victor Hugo, quelle n'est pas sa reconnaissance pour celui qui l'a appelé *Enfant sublime*[1] ! Aussi raconte-t-il avec fierté l'accueil dont l'a honoré le grand homme ; il lui dédie quelques-uns de ses premiers poèmes; il veut apprendre à la postérité que c'est avec de l'eau du Jourdain rapportée par M. de Chateaubriand qu'a été baptisé le jeune duc de Bordeaux :

« Jourdain ! Te souvient-il de ce qu'ont vu tes rives?
Naguère un pèlerin, près de tes eaux captives,
Vint s'asseoir et pleura, pareil en sa ferveur
A ces preux qui jadis, terrible et saint cortège,
Ravirent au joug sacrilège
Ton onde baptismale et le tombeau sauveur.

Ce chrétien avait vu dans la France usurpée
Trône, autel, chartres, lois, tomber sous une épée;
Les vertus sans honneur, les forfaits impunis;
Et lui, des vieux croisés cherchait l'ombre sublime,
Et, s'exilant près de Solime,
Aux lieux où Dieu mourut cherchait ses rois bannis.

1. Si connu que soit le mot, il est bon de le rappeler: Victor Hugo ne recevra pas d'autre éloge de Chateaubriand. C'est qu'en 1817 la jeune gloire du poète n'offusquait pas encore celle de l'auteur de *René*. Il est curieux de constater que dans les *Memoires d'outre-tombe* il n'est parlé ni de Hugo ni de Lamartine. Mais, dans le salon de Mme Recamier, Chateaubriand traitera ce dernier de *grand dadais !* Cela fait pendant à *Enfant sublime*.

L'eau du saint fleuve emplit sa gourde voyageuse;
Il partit; il revit notre rive orageuse,
Ignorant quel bonheur attendait son retour,
Et qu'à l'enfant des rois, du fond de l'Arabie,
Il apportait, nouveau Tobie,
Le remède divin qui rend l'aveugle au jour[1]. »

On verra plus loin comment et pourquoi ce fut la lecture des *Martyrs* qui décida de la vocation d'Augustin Thierry. Mais voici qui est plus singulier, plus caractéristique encore. Chateaubriand inspire ceux-là mêmes qui doivent lui ressembler le moins. Quelqu'un eût-il jamais cru à l'influence exercée par l'auteur du *Génie du christianisme* et de la brochure *Bonaparte et les Bourbons* sur l'auteur du *Vieux drapeau*, du *Vieux sergent*, du *Marquis de Carabas* et de *la Marquise de Prétintaille?* Rien de plus réel pourtant, si les *Mémoires d'outre-tombe* ne nous trompent pas. « Je priais un jour Béranger de me montrer quelques-uns de ses ouvrages inconnus. — « Savez-vous, me dit-il, que j'ai commencé par être votre disciple. J'étais fou du *Génie du christianisme*, et j'ai fait des idylles chrétiennes. Ce sont des scènes de curés de campagne, des tableaux du culte catholique dans les villages et au milieu des moissons. »

1. Si l'on examine d'un peu près ces vers de Hugo et ceux de Lamartine, cités plus haut, on remarquera dans le détail, dans les expressions, dans la rime, comme dans l'idée, des analogies curieuses.

Chateaubriand est donc le chef reconnu, le maître incontesté, et incontestable en effet, de la jeune école romantique. Pendant les quarante premières années du siècle, sa popularité est éclatante, sa gloire universelle : il n'y a pas de nom plus sonore. Depuis, une réaction s'est produite, inévitable, exagérée, injuste. On a trop passionnément admiré de son vivant l'auteur du *Génie du christianisme;* on le juge aujourd'hui avec une excessive sévérité. C'est probablement la jeune génération, pour laquelle j'ai professé et je résume ce cours, qui connaîtra plus tard le jugement définitif d'une critique impartiale.

François-René de Chateaubriand est né à Saint-Malo en 1768. C'est là, sur les grèves de la pleine mer, qu'il passa son enfance, compagnon des vents et des flots. Il aimait à lutter contre les orages, à jouer avec les vagues, qui tantôt se retiraient devant lui, et tantôt couraient sur ses talons. Après des études assez superficielles faites aux collèges de Dol, de Dinan et de Rennes, et entrecoupées de vacances assez tristes passées au manoir de Combourg, chez ses parents, Chateaubriand servit quelques mois comme sous-lieutenant au régiment de Navarre. C'est là que le surprit la Révolution. Ne voulant ni la servir ni l'attaquer, ni émigrer ni poursuivre la carrière des armes, il exécuta un projet longtemps rêvé et s'embarqua pour l'Amérique. Il donnait pour prétexte son désir de

trouver le passage tant cherché des Indes par le Nord; en réalité il voulait fuir la France, et connaître le pays des *Natchez*, d'*Atala* et de *René* que déjà il portait en lui. La mort de Louis XVI qu'il apprit un soir dans une hutte américaine, au pied des Montagnes Bleues, le ramena en Europe. La Révolution était alors entrée dans sa période tragique : Chateaubriand se décida à émigrer. Enrôlé dans l'armée de Condé, il est blessé au siège de Thionville, et passe en Angleterre où il écrit son premier livre, l'*Essai sur les Révolutions*, tout imprégné des idées philosophiques du XVIIIe siècle. La mort de sa mère et celle de l'une de ses sœurs, survenues coup sur coup, changèrent subitement ses idées, et le ramenèrent au christianisme de son enfance. « Ces deux voix sorties du tombeau m'ont frappé. Je n'ai pas cédé, j'en conviens, à de grandes lumières surnaturelles; ma conviction est sortie du cœur : j'ai pleuré et j'ai cru. » Voilà qui est évidemment sincère. Il n'y a guère que des raisons de sentiment, un chagrin profond, des deuils irréparables, qui puissent amener de pareilles et de si soudaines conversions.

Deux ans plus tard, avec le siècle, Chateaubriand revient à Paris. La publication d'*Atala* en 1801, celle du *Génie du christianisme*, en 1802, le font passer de l'obscurité à la gloire. « C'est de l'apparition d'*Atala*, a-t-il dit, que date le bruit que j'ai fait dans le monde;

je cessai de vivre pour moi-même, et ma carrière publique commença. »

Accueilli dans le monde, et très gâté par tous, surtout par les femmes, par Mmes de Custine, d'Houdetot, de Beaumont, il est nommé par Bonaparte, que *le Génie du christianisme* avait charmé parce qu'il servait ses idées, secrétaire d'ambassade à Rome. Il était sur le point d'aller représenter la France dans le Valais, lorsqu'il apprit l'assassinat du duc d'Enghien. Il envoya sa démission. Désormais il ne cessera plus de faire à Napoléon une opposition violente. En 1807, il publiera dans *le Mercure* un article d'une extrême hardiesse, où il comparera l'Empereur à Néron, où il se comparera lui même à Tacite [1], et où il appellera *silence de l'abjection* celui qui était

1. Si la première de ses comparaisons était peu flatteuse pour Napoléon, la seconde n'était pas faite pour lui plaire. « Aimez-vous de ceux qui aiment Tacite? demandait-il un jour à Goethe. — Oui, sire, beaucoup. — Eh bien! pas moi; mais nous parlerons de cela une autre fois ». Cette autre fois, c'est avec Wieland qu'il en parla. « Je vous assure, lui disait-il, que l'historien que vous autres vous citez toujours, Tacite, ne m'a jamais rien appris. Connaissez-vous un plus grand, et souvent plus injuste détracteur de l'humanité? Aux actions les plus simples il trouve des motifs criminels. Il fait des scélérats profonds de tous les empereurs, pour faire admirer le génie qui les a pénétrés. On a raison de dire que ses *Annales* ne sont pas une histoire de l'Empire, mais un relevé des griefs de Rome. Ce sont toujours des accusations, des accusés, et des gens qui s'ouvrent les veines dans leur bain. Lui qui parle sans cesse de délations, il est le plus grand des délateurs. »

alors imposé à la littérature. En 1814, dans son discours de réception à l'Académie française, il fera des allusions sanglantes au tyran. La première fois, Napoléon supprimera le journal et menacera le journaliste de le faire sabrer sur les marches des Tuileries; la seconde fois il défendra à l'académicien de prononcer son discours.

Ainsi tenu, à partir de 1804, à l'écart de la vie active, attristé d'ailleurs par la mort de sa sœur Lucile, Chateaubriand entreprit un grand voyage en Orient, d'où il rapporta l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, publié en 1811, six ans après *René* et deux ans après *les Martyrs*.

Le retour des Bourbons, qu'il accueillit par la brochure *De Bonaparte et des Bourbons*, marqua aussi son retour à la vie politique. Pendant les Cent-Jours il suivit Louis XVIII à Gand, et revint avec lui. Sous la Restauration, tantôt ministre, ou ambassadeur à Londres, à Berlin, à Rome, tantôt à la tête de l'opposition, il est par ses actes, ses brochures, ses articles de journaux, le plus redoutable adversaire d'un gouvernement dont la chute sera en grande partie son œuvre, et qu'il regrettera jusqu'à sa mort.

A partir de 1830, il vit à l'écart avec ses souvenirs qu'il achève de rédiger, et que, pressé d'argent, il a vendus à ses créanciers pour 250,000 francs une fois payés et 12,000 francs de rente viagère. Ces mémoires,

dont les Parques, dit-il, seront les éditeurs, ne doivent paraître qu'après sa mort. Celle-ci vient le 4 juillet 1848, au lendemain de la Révolution de février, finir une vieillesse triste, que ne consolaient pas les hommages dont l'entouraient Mme Récamier et ses hôtes.

En rade de Saint-Malo, près de la plage où il aimait, tout enfant, à construire des buttes de sable, Chateaubriand s'était à l'avance assuré et préparé un tombeau. C'est là, sous un quartier de roche de l'Ilot du Grand-Bé, qu'il se repose d'une vie de quatre-vingts ans.

Dans une lettre datée de 1803, qu'il envoyait de Rome à son ami Joubert, Chateaubriand annonçait son intention d'écrire un jour ses mémoires. Ces souvenirs, disait-il, ne devaient ressembler en rien aux *Confessions* de J.-J. Rousseau. Il n'y entretiendrait pas la postérité du détail de ses faiblesses; il n'y raconterait de lui que ce qui serait convenable à sa dignité d'homme et à l'élévation de son cœur; « car, ajoutait-il, il ne fallait présenter au monde que ce qui est beau, et ne découvrir de sa vie que ce qui peut porter nos pareils aux sentiments nobles et généreux».

Singulière illusion que s'est faite Chateaubriand! Certes, ils sont durs pour lui les *Mémoires* de Mme de Rémusat, qui nous le montrent sous l'Empire dans son orgueilleuse attitude d'illustre écrivain et de

frondeur; et les *Souvenirs* de M. d'Haussonville qui nous conduisent en Italie, à l'ambassade de Rome, et nous font cruellement connaître les petitesses du grand homme; et les deux volumes de Sainte-Beuve, qui désemmaillotte sans pitié la momie vénérable du salon de Mme Récamier. Mais les *Mémoires d'outre-tombe* sont eux-mêmes bien plus terribles, bien plus écrasants; et l'on sort de cette lecture avec moins de sympathie encore pour leur auteur que les *Confessions* n'en inspirent pour J.-J. Rousseau. Si froid, si dur, si autoritaire qu'ait été son père, si sèche et si insignifiante qu'ait été sa femme, la façon dont il parle de l'un et dont il ne parle pas de l'autre révolte, comme aussi l'indépendance de cœur avec laquelle il traite ces malheureuses victimes de son orgueil et de sa vanité, Lucile, Miss Charlotte Ives, Armand de Chateaubriand, Mme de Beaumont. La publication de *René*, du vivant même de sa sœur, est une action mauvaise, malaisément pardonnable. Accueilli et traité comme un fils par une famille anglaise, la sérénité avec laquelle il vit et laissa grandir l'amour dans le cœur naïf d'une enfant de seize ans, sans apprendre à personne qu'il était marié, prouve un égoïsme féroce et une singulière inintelligence des devoirs de l'hospitalité. Le peu d'empressement qu'il mit à sauver son cousin, les paroles blessantes dont il accompagna, dans une lettre indirectement adressée

à l'Empereur, la demande d'une grâce, d'ailleurs imméritée, attestent peut-être la fierté de son âme, mais non la bonté de son cœur. Il oublia ce jour-là, il l'avoue lui-même, qu'il ne faut être fier que pour soi.

En réalité, la seule personne qu'ait jamais aimée Chateaubriand, c'est Chateaubriand. Mauvais fils, mauvais père et mauvais mari, catholique douteux, et moins religieux dans sa vie que dans ses livres, royaliste plus dangereux pour la royauté que n'aurait pu l'être un ennemi déclaré, il n'a guère fait que du mal à tous ceux qui ont été mêlés à sa vie. Et il s'est fait du mal à lui-même. On est tenté de croire qu'il pose, quand il parle à tout instant, dans ses *Mémoires*, de sa tristesse, de son désanchantement, de son ennui. Mais non : il n'est rien de plus réel, de plus sincère, de plus naturel. Chateaubriand s'est véritablement et justement ennuyé toute sa vie, parce que, toute sa vie, il n'a pensé qu'à lui, ne s'est occupé que de lui, n'a aimé que lui. Or, un homme, si haut que le placent l'admiration de ses contemporains et son propre orgueil et son propre égoïsme, ne saurait se suffire à lui-même. On se lasse de ne contempler que soi, comme on se fatigue à regarder toujours la même statue, le même tableau, si beaux soient-ils.

Chateaubriand n'est vraiment admirable et grand que dans ses livres.

II

Le premier, et qui du premier coup jeta son auteur dans la gloire, fut *Atala*, épisode détaché des *Natchez*, et d'abord renfermé, ainsi que *René*, dans le manuscrit du *Génie du Christianisme*.

« *Atala*, dit Chateaubriand, tombant au milieu de la littérature de l'Empire, de cette école classique, vieille rajeunie dont la seule vue inspirait l'ennui, était une sorte de production d'un genre inconnu. On ne savait si on devait la classer parmi les *monstruosités* ou parmi les *beautés*. Était-elle Gorgone ou Vénus ? Les académiciens assemblés dissertèrent doctement sur son sexe et sur sa nature. Le vieux siècle la repoussa, le nouveau l'accueillit. » *Le vieux siècle*, ce sont les classiques, assez bien représentés par l'abbé Morellet, qui ne vit dans *Atala* « qu'affectation, enflure, impropriétés, obscurités, exagération dans les sentiments, invraisemblances dans la conduite et la situation des personnages ». A ces reproches sévères et vagues se joignaient des critiques de détail, les unes assez justes, les autres simplement ridicules. Morellet avait raison, par exemple, quand il se moquait du père Aubry, de « son nez aquilin et de sa longue barbe qui avaient

quelque chose de sublime dans leur quiétude, et comme d'aspirant à la tombe par leur direction naturelle vers la terre ». Mais que dire de ceci ? Vous savez: Chactas, pendant l'orage, tient Atala sur ses genoux, et réchauffe entre ses mains les pieds nus de la jeune fille. Morellet, pour confondre l'auteur, ne s'avisa-t-il pas de faire asseoir sa servante sur ses genoux! Comme il ne put réussir à prendre entre ses mains les pieds de la jeune vierge, il triompha. — « Si le Chactas de la rue d'Anjou, répondit simplement Chateaubriand, s'était fait peindre ainsi, je lui aurais pardonné sa critique. » — Le siècle nouveau, au contraire, c'est tout le monde, depuis Fontanes, et toutes les jeunes femmes qui pleurent aux romans, jusqu'aux cabaretiers dont les auberges se tapissèrent de gravures rouges, vertes et bleues, représentant Chactas, le père Aubry et la jeune fille de Simaghan. Tous trois firent la fortune des marchands de statuettes qui les vendaient sur les quais, en cire ou en plâtre. On les retrouva même dans la collection de *Curtius*, en compagnie de la Brinvilliers.

A quoi tient ce succès prodigieux, et pourquoi ce petit livre est-il la première manifestation de l'esprit nouveau, la première œuvre qui va faire de Chateaubriand le chef de l'école nouvelle ?

Atala a un double mérite. Comme *Pantagruel* et la *Satire Ménippée*, comme *les Provinciales* de Pascal et

les Caractères de Labruyère, c'est à la fois un livre d'actualité et un immortel chef-d'œuvre littéraire.

La courte et triste histoire qu'il raconte se déroule en Amérique. Or, en 1801, on n'a pas oublié cette guerre de l'Indépendance américaine que la France soutint d'un si généreux effort, et, malgré le peu d'enthousiasme du XVIIIe siècle (infidèle sur ce point aux traditions léguées par le XVIIe) pour les entreprises coloniales, bien des gens pensent encore, non sans regret, au vaste empire que nous possédions autrefois du Labrador aux Florides, et des rivages de l'Atlantique aux lacs les plus reculés du Haut-Canada. Depuis le retour des volontaires qui ont séduit les imaginations par le récit de leurs exploits, et surtout par les descriptions qu'ils ont faites de ce pays tout nouveau, si différent du nôtre, la curiosité s'est vivement portée vers ces contrées lointaines; et l'on y rêve d'autant plus volontiers, que J.-J. Rousseau, par ses peintures de la Suisse, de l'Italie, des Alpes, a éveillé dans les esprits le goût des choses de la nature, entretenu et développé bientôt après par son disciple, Bernardin de Saint-Pierre, qui a conduit ses lecteurs dans des pays moins connus encore et plus étranges, à l'Ile-de-France, sous les Tropiques. Aujourd'hui, nous sommes capables d'apprécier les beautés naturelles de notre pays, « le plus beau du monde après celui des cieux ». Le poète et le romancier n'ont plus

besoin, pour nous plaire, d'aller chercher de lointains paysages. Si nous admirons les descriptions algériennes de Fromentin, les peintures islandaises, taïtiennes et japonaises de P. Loti, nous aimons aussi les délicieux tableaux que nous ont donnés de la nature française, du Berry, de la Lorraine et du Poitou, du Midi, de l'Anjou et du Languedoc, George Sand, Theuriet, Fabre et Daudet, J. de Gleuvet et Pouvillon, le dernier venu et non le moins grand. Nous savons voir la poésie des choses qui nous entourent. Nos pères, au XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, n'étaient pas encore habitués à cette sorte de littérature ; il fallait surtout qu'on frappât leur imagination en les transportant dans des pays inconnus et lointains. C'est ce qu'avait fait l'auteur de *Paul et Virginie;* c'est ce que fit aussi Chateaubriand. Par là, il se rattache directement au XVIIIe siècle, à Bernardin de Saint-Pierre, à J.-J. Rousseau, qui fut sur ce point le maître des maîtres, et le premier père du Romantisme. Mais si l'auteur d'*Atala* n'a pas pour la nature une tendresse plus vive et plus sincère que ses deux devanciers, combien il les dépasse et les surpasse par la majesté et l'ampleur de ses descriptions, par la richesse et la variété de son imagination, par l'abondance des comparaisons, par l'éclat et la poésie d'un style jusqu'alors ignoré ! Avec *Atala* naît une langue nouvelle, une prose merveilleusement poétique, ima-

gée, ondoyante, chantante. Quel ne dut pas être le ravissement des contemporains, quand nous-mêmes, que tant d'autres, depuis Chateaubriand, ont bercés de leur prose harmonieuse, sommes encore sous le charme en lisant des pages comme celle-ci :

« Les deux rives du Meschacebé présentent le tableau le plus extraordinaire. Sur le bord occidental, des savanes se déroulent à perte de vue ; leurs flots de verdure, en s'éloignant, semblent monter dans l'azur du ciel, où ils s'évanouissent. On voit dans ces prairies sans bornes errer à l'aventure des troupeaux de trois ou quatre buffles sauvages. Quelquefois un bison chargé d'années, fendant les flots à la nage, se va coucher, parmi les hautes herbes, dans une île du Meschacebé. A son front orné de deux croissants, à sa barbe antique et limoneuse, vous le prendriez pour le dieu du fleuve qui jette un œil satisfait sur la grandeur de ses ondes et la sauvage abondance de ses rives.

« Telle est la scène sur le bord occidental; mais elle change sur le bord opposé, et forme avec la première un admirable contraste. Suspendus sur le cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes, s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques. Souvent, égarées d'arbre en arbre, ces lianes traversent des

bras de rivière sur lesquels elles jettent des ponts de fleurs. Du sein de ces massifs, le magnolia élève son cône immobile; surmonté de ses larges roses blanches, il domine toute la forêt; il n'a d'autre rival que le palmier, qui balance légèrement auprès de lui ses éventails de verdure.

« Une multitude d'animaux, placés dans ces retraites par la main du Créateur, y répandent l'enchantement et la vie. De l'extrémité de l'avenue, on aperçoit des ours enivrés de raisin, qui chancellent sur les branches des ormeaux (?); des cariboux se baignent dans un lac; des écureuils noirs se jouent dans l'épaisseur des feuillages; des oiseaux moqueurs, des colombes de Virginie, de la grosseur d'un passereau, descendent sur les gazons rougis par les fraises; des perroquets verts à têtes jaunes, des piverts empourprés, des cardinaux de feu, grimpent en circulant au haut des cyprès; des colibris étincellent sur le jasmin des Florides, et des serpents-oiseleurs sifflent, suspendus aux dômes des bois ou s'y balançant comme des lianes.

« Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre côté du fleuve, tout ici, au contraire, est mouvement et murmure. Des coups de bec contre le tronc des chênes, des froissements d'animaux qui marchent, broutent ou broyent entre leurs dents les noyaux des fruits; des bruissements d'ondes, de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements, remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie. Mais quand une brise vient à animer ces solitudes, à balancer ces corps flottants, à confondre ces masses de blanc, d'azur, de vert, de rose, à mêler toutes les couleurs, à réunir tous les murmures, alors il sort de tels bruits du fond des forêts, il se passe de telles choses aux yeux, que j'es-

sayerais en vain de les décrire à ceux qui n'ont point parcouru ces champs primitifs de la nature[1]. »

Non moins étranges et non moins attrayants que cette nature pittoresque étaient les personnages dont Chateaubriand la peuplait. Les romans de Cooper nous ont rendus les Indiens familiers. *Le dernier des Mohicans*, *le Tueur de daims*, *la Prairie*, nous ont initiés aux mœurs bizarres de ces tribus sauvages. Au commencement de ce siècle, on n'avait aucune idée de cette humanité. Les différences que les pays, les coutumes, la religion, etc., mettent entre les hommes, n'avaient encore sollicité la curiosité d'aucun écrivain. C'est l'homme universel, immuable, éternel, qui seul intéressait, que seul on cherchait à retrouver et à étudier. De même, ce que nous appelons la couleur locale était chose tout à fait inconnue. Aussi, ces sortes de peintures, que Chateaubriand prodigue, devaient-elles singulièrement intéresser les premiers lecteurs d'*Atala*, d'autant plus qu'à la curiosité naturelle, que l'auteur provoquait et savait satisfaire, se joignait une secrète sympathie pour ces peuplades si rapprochées de l'état de nature, de ce bienheureux état célébré par J.-J. Rousseau, où

1. Qu'il y ait ici, et ailleurs, plus de poésie que de vérité, des détails invraisemblables et des choses faites de *chic*, cela n'est pas douteux. Le morceau n'en est pas moins d'une belle venue.

tout est innocence, pureté, vertu, et dont, en 1801, plus d'une âme candide avait encore la nostalgie. Ces motifs et ces sentiments divers expliquent le succès de morceaux éclatants, dans le genre de ceux-ci :

Chactas est prisonnier des Muscogulges et des Siminoles : son supplice est proche.

« Une nuit que les Muscogulges avaient placé leur camp sur le bord d'une forêt, j'étais assis auprès du *feu de la guerre*, avec le chasseur commis à ma garde. Tout à coup j'entendis le murmure d'un vêtement sur l'herbe, et une femme à demi voilée vint s'asseoir à mes côtés. Des pleurs roulaient sous sa paupière; à la lueur du feu, un petit crucifix d'or brillait sur son sein. Elle était régulièrement belle; l'on remarquait sur son visage je ne sais quoi de vertueux et de passionné, dont l'attrait était irrésistible. Elle joignait à cela des grâces plus tendres : une extrême sensibilité, unie à une mélancolie profonde, respirait dans ses regards; son sourire était céleste.

« Je crus que c'était la *Vierge des dernières amours*, cette vierge qu'on envoie au prisonnier de guerre pour enchanter sa tombe. Dans cette persuasion, je lui dis en balbutiant et avec un trouble qui pourtant ne venait pas de la crainte du bûcher : « Vierge, vous êtes digne des « premières amours, et vous n'êtes pas faite pour les der- « nières. Les mouvements d'un cœur qui va bientôt cesser « de battre répondraient mal aux mouvements du vôtre. « Comment mêler la mort et la vie? Vous me feriez trop « regretter le jour. Qu'un autre soit plus heureux que moi,

« et que de longs embrassements unissent la liane et le « chêne! »

« La jeune fille me dit alors : « Je ne suis point la « *Vierge des dernières amours*. Es-tu chrétien ? » Je lui répondis que je n'avais point trahi les génies de ma cabane. A ces mots, l'Indienne fit un mouvement involontaire. Elle me dit : « Je te plains de n'être qu'un méchant « idolâtre. Ma mère m'a faite chrétienne; je me nomme « *Atala*, fille de Simaghan aux bracelets d'or et chef des « guerriers de cette troupe. Nous nous rendons à Apala- « chucla, où tu seras brûlé ». En prononçant ces mots, Atala se lève et s'éloigne. »

Quoi de plus original, d'autre part, et de plus nouveau pour les contemporains, que ce chant d'amour indien?

« Nous aperçûmes à travers les arbres un jeune homme qui, tenant à la main un flambeau, ressemblait au génie du printemps parcourant les forêts pour ranimer la nature; c'était un amant qui allait s'instruire de son sort à la cabane de sa maîtresse. Si la vierge éteint le flambeau, elle accepte les vœux offerts; si elle se voile sans l'éteindre, elle rejette un époux. Le guerrier, en se glissant dans les ombres, chantait à demi-voix ces paroles :

« Je devancerai les pas du jour sur le sommet des mon- « tagnes pour chercher ma colombe solitaire parmi les « chênes de la forêt.

« J'ai attaché à son cou un collier de porcelaine; on y « voit trois grains rouges pour mon amour, trois violets « pour mes craintes, trois bleus pour mes espérances.

« Mila a les yeux d'une hermine et la chevelure légère « d'un champ de riz ; sa bouche est un coquillage rose garni « de perles : ses deux seins sont comme deux petits che- « vreaux sans tache, nés au même jour, d'une seule mère.

« Puisse Mila éteindre le flambeau ! Puisse sa bouche « verser sur lui une ombre voluptueuse ! Je fertiliserai son « sein. L'espoir de la patrie pendra à sa mamelle féconde, « et je fumerai mon calumet de paix sur le berceau de « mon fils.

« Ah ! laissez-moi devancer les pas du jour sur le som- « met des montagnes pour chercher ma colombe solitaire « parmi les chênes de la forêt. »

« Ainsi chantait ce jeune homme, dont les accents portèrent le trouble jusqu'au fond de mon âme et firent changer de visage à Atala. Nos mains unies frémirent l'une dans l'autre. »

Et voici enfin un spectacle qui ne se rencontre que sur les rivages du Meschacebé :

« J'étais arrivé tout près de la chute du Niagara, dans l'ancien pays des Agannonsioni, lorsqu'un matin, en traversant une plaine, j'aperçus une femme assise sous un arbre et tenant un enfant mort sur ses genoux. Je m'approchai doucement de la jeune mère, et je l'entendis qui disait :

« Si tu étais resté parmi nous, cher enfant, comme ta « main eût bandé l'arc avec grâce ! Ton bras eût dompté « l'ours en fureur, et sur le sommet de la montagne tes pas « auraient défié le chevreuil à la course. Blanche hermine « du rocher, si jeune être allé dans le pays des Âmes ! « Comment feras-tu pour y vivre ? Ton père n'y est point

« pour te nourrir de sa chasse. Tu auras froid, et aucun « esprit ne te donnera des peaux pour te couvrir. Oh! il « faut que je me hâte de t'aller rejoindre pour te chanter « des chansons et te présenter mon sein. »

« Et la jeune mère chantait d'une voix tremblante, balançant l'enfant sur ses genoux, humectant ses lèvres du lait maternel et prodiguait à la mort tous les soins qu'on donne à la vie.

« Cette femme voulait faire sécher le corps de son fils sur les branches d'un arbre, selon la coutume indienne, afin de l'emporter ensuite aux tombeaux de ses pères. Elle dépouilla donc le nouveau-né, et respirant quelques instants sur sa bouche, elle dit : « Ame de mon fils, âme « charmante, ton père t'a créée jadis sur mes lèvres par « un baiser. Hélas! les miens n'ont pas le pouvoir de te « donner une seconde naissance. » Ensuite elle découvrit son sein et embrassa ses restes glacés, qui se fussent ranimés au feu du cœur maternel si Dieu ne s'était réservé le souffle qui donne la vie.

« Elle se leva, chercha des yeux un arbre sur les branches duquel elle pût exposer son enfant. Elle choisit un érable à fleurs rouges, festonné de guirlandes d'apios, et qui exhalait les parfums les plus suaves. D'une main, elle en abaissa les rameaux inférieurs, de l'autre elle y plaça le corps; laissant alors échapper la branche, la branche retourna à sa position naturelle, emportant la dépouille de l'innocence, cachée dans un feuillage odorant. Oh! que cette coutume indienne est touchante! Je vous ai vus dans vos campagnes désolées, pompeux monuments des Crassus et des Césars, et je vous préfère encore ces tombeaux aériens du sauvage, ces mausolées de fleurs et de verdure, que parfume l'abeille, que balance le zéphyr,

et où le rossignol bâtit son nid et fait entendre sa plaintive mélodie. Je m'approchai de celle qui gémissait au pied de l'érable; je lui imposai les mains sur la tête en poussant les trois cris de douleur. Ensuite, sans lui parler, prenant comme elle un rameau, j'écartai les insectes qui bourdonnaient autour du corps de l'enfant. Mais je me donnai de garde d'effrayer une colombe voisine. L'Indienne lui disait : « Colombe, si tu n'es pas l'âme de mon « fils qui s'est envolée, tu es sans doute une mère qui « cherche quelque chose pour faire son nid. Prends de ses « cheveux que je ne laverai plus dans l'eau d'esquine; « prends-en pour coucher tes petits; puisse le Grand-Esprit « te les conserver! »

Cette page n'est pas seulement poétique; elle est émue et elle émeut. Chateaubriand a beau se défendre d'avoir voulu arracher des larmes : *Atala*, d'un bout à l'autre, fit pleurer les âmes sensibles. Cette tragique histoire d'un amour sincère, profond, passionné, eut un effet analogue à celui qu'avait produit *la Nouvelle Héloïse*. Quelle différence entre ce tableau des troubles de l'amour au milieu du calme des déserts, et la peinture alors à la mode du marivaudage, des coquetteries et du libertinage des boudoirs! Qu'ils ressemblaient peu, ces sauvages qui s'aiment d'une tendresse si vraie, si pleine de violences et d'emportements, aux héros frivoles et capricieux des contes égrillards du XVIIIe siècle! Chactas et Atala rappelaient trop bien les Julie, les Claire, les Saint-Preux,

les Paul et les Virginie; ils éprouvaient des sentiments trop naturels et les traduisaient avec trop d'éloquence, pour ne pas être accueillis comme l'avaient été leurs glorieux devanciers. Par là encore, Chateaubriand se rattache à J.-J. Rousseau et à Bernardin de Saint-Pierre. Mais il se distingue et se sépare de ses prédécesseurs par la place qu'il donne à l'élément chrétien et le rôle qu'il réserve au père Aubry. Si surprenant que cela paraisse, et si peu édifiantes que soient certaines peintures, Chateaubriand a voulu faire une œuvre de foi, élever un monument à la gloire de la religion catholique. C'est pourquoi *Atala*, à l'origine, faisait partie du *Génie du christianisme*. L'auteur a eu raison de l'en détacher.

C'est ce qu'il fit aussi pour *René*, qui dans l'édition de 1805 fut joint à *Atala*, dont il est la suite naturelle. Dans le premier de ces épisodes, l'histoire et les amours de Chactas et d'Atala sont racontés par Chactas lui-même, devenu vieux et aveugle, à un jeune homme arrivé de France en Amérique, et qui s'appelle René. Dans le second, c'est René à son tour qui, adopté par la tribu des Natchez, raconte son histoire à Chactas et à un missionnaire, le père Soüel. Mais là se borne la ressemblance entre les deux récits. *René* diffère profondément d'*Atala* par le sujet, le milieu, le ton. C'est bien encore dans la Louisiane, au bord du Meschacebé, sous la hutte de Chactas, que

le héros fait ses confidences; mais l'histoire qu'il raconte se déroule en France, au pays natal de Chateaubriand, en Bretagne. Les héros sont deux Français, deux civilisés qui, par leurs caractères, leurs sentiments étrangement complexes, leurs âmes douloureusement malades, font un absolu contraste avec les primitifs et sauvages habitants du Nouveau-Monde. Amélie, c'est Lucile, ce pauvre être souffrant, qu'on suit avec une pitié attendrie depuis le premier jour où, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, elle apparaît au château de Combourg, cadette délaissée, vêtue de la défroque usée de ses sœurs, maigre, trop grande pour son âge, les bras dégingandés, jusqu'au soir où elle mourut seule, abandonnée, et fut conduite à la fosse commune par un unique domestique, un serviteur de rencontre. René, c'est Chateaubriand avec son exaspérante mélancolie, son désanchantement de toute chose, avec cette persistante et orgueilleuse conviction qu'il est le plus malheureux des hommes et le plus grand, une sorte d'être fatal, irrésistible, traînant tous les cœurs après soi, loin, très loin derrière soi, incapable de ressentir l'amour, mais qui l'inspire ou croit l'inspirer à tout le monde, même à sa sœur,... et qui en est fier, et qui le raconte.

Mais après qu'il l'a raconté, le père Souël, un homme de grand sens, celui-là, et de grand cœur, prend vivement la parole et dit :

« Rien ne mérite dans cette histoire la pitié qu'on vous montre ici. Je vois un jeune homme entêté de chimères, à qui tout déplaît, et qui s'est soustrait aux charges de la société pour se livrer à d'inutiles rêveries. On n'est pas, monsieur, un homme supérieur parce qu'on aperçoit le monde sous un jour odieux. On ne hait les hommes et la vie que faute de voir assez loin. Tendez un peu plus votre regard, et vous serez bientôt convaincu que tous ces maux dont vous vous plaignez sont de purs néants... Que faites-vous seul au fond des forêts où vous consumez vos jours, négligeant tous vos devoirs ? Des saints, me direz-vous, se sont ensevelis dans des déserts. Ils y étaient avec leurs larmes et employaient à éteindre leurs passions le temps que vous perdez peut-être à allumer les vôtres. Jeune présomptueux, qui avez cru que l'homme se peut suffire à lui-même, la solitude est mauvaise à celui qui n'y vit pas avec Dieu ; elle redouble les puissances de l'âme, en même temps qu'elle leur ôte tout sujet pour s'exercer. Quiconque a reçu des forces doit les consacrer au service de ses semblables; s'il les laisse inutiles, il en est d'abord puni par une secrète misère, et tôt ou tard le Ciel lui envoie un châtiment effroyable. »

Il avait raison, le missionnaire du fort Rosalie, mais sa voix parlait dans le désert. Disciple du grand initiateur que nous retrouvons partout, de J.-J. Rousseau qui a introduit le Moi dans la littérature, et fils de Werther, René sera le père de tous ces rêveurs mélancoliques et odieux, qui vont naître avec la génération prochaine, les Adolphe, les Antony, les Didier,

les Amaury, les Octave, les Bénédict, les Lélia, héros absurdes d'œuvres superbes. — Trente-cinq ans plus tard, Chateaubriand reconnaîtra lui-même sa paternité, et la déplorera [1] : « *René*, dira-t-il, a déterminé un des caractères de la littérature moderne; mais, au surplus, si ce livre n'existait pas, je ne l'écrirais plus; s'il m'était possible de le détruire, je le détruirais. Une famille de Renés poètes et de Renés prosateurs a pullulé : on n'a plus entendu que des phrases lamentables et décousues; il n'a plus été question que de vents et d'orages, que de mots inconnus livrés aux nuages et à la nuit. Il n'y a pas de grimaud sortant du collège, qui n'ait rêvé être le plus malheureux des hommes; de bambin, qui à seize ans n'ait épuisé la vie, qui ne se soit cru tourmenté par son génie, qui, dans l'abîme de ses pensées, ne se soit livré au vague de ses passions; qui n'ait frappé son front pâle et échevelé, et n'ait étonné les hommes stupéfaits d'un malheur dont il ne savait pas le nom, ni eux non plus. »

Voilà ce qui fait de *René* une œuvre capitale, et qui

1. Au moment même où il faisait ainsi son *mea culpa* dans les *Mémoires d'outre-tombe*, un de ses disciples disait : « Pareille à la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange, l'affreuse *Désespérance* marchait à grands pas sur la terre. Déjà Chateaubriand, prince de la poésie, enveloppant l'horrible idole de son manteau de pèlerin, l'avait placée sur un autel de marbre au milieu des parfums et des encensoirs sacrés ». (A. de Musset.)

lui donne dans l'histoire de la littérature une place à part, considérable. Mais c'est plus encore peut-être par le style que Chateaubriand, ici comme dans *Atala*, se révèle novateur et chef d'école. Avant *René*, on avait eu *Werther;* et dans la *Nouvelle Héloïse*, *les Confessions*, *les Rêveries*, dans *Paul et Virginie*, on avait trouvé des descriptions de la nature et des paysages inconnus, des peintures de sentiments sincères, profonds, passionnés. Au contraire, avant *Atala* et *René* on ne se doutait pas que la langue française pût être si riche, si variée, si colorée, si pittoresque. Cette révélation, c'est Chateaubriand qui l'a faite; et c'est par là aussi qu'il eut sur ses contemporains une action si profonde et si féconde. Il ne lui restait plus, pour avoir ouvert toutes les sources auxquelles va puiser la jeune école romantique, qu'à montrer tout ce que la littérature pouvait tirer de la religion chrétienne. C'est ce qu'il entreprit dans *le Génie du christianisme*, où la religion catholique l'inspira beaucoup mieux que dans *Atala* et que dans *René*. Car si, comme il le croit, « la sauvage fille de Simaghan réveilla les idées chrétiennes et rapporta pour ce monde la religion du père Aubry des déserts où elle était exilée », ces idées durent être singulièrement troublées par la peinture de certains sentiments très profanes et de certains tableaux très sensuels.

III

C'est en 1802, en l'année glorieuse qui vit naître Victor Hugo, que parut *le Génie du christianisme*. Comme *Atala*, le nouveau livre fut vivement attaqué, et il devait l'être. Tous les esprits philosophiques, tous les disciples de Voltaire poussèrent les hauts cris : Eh quoi ! ce jeune homme prétendait-il détruire l'édifice construit par les Encyclopédistes? Quoi ! les Diderot, les d'Alembert, les Duclos, les Helvétius, les Condorcet étaient des esprits sans autorité? Quoi! le monde devait retourner à la Légende Dorée, répudier son admiration acquise à des chefs-d'œuvre de science et de raison? « Ah, mon Dieu! notre pauvre Chateaubriand! se serait écriée Mme de Staël, en recevant l'ouvrage, cela va tomber à plat. » L'Académie, de son côté, jugea très sévèrement cette entreprise qu'elle trouvait intempestive; et six mois après, M. Ginguené déclarait dans *la Décade* qu'il était inutile de pulvériser un pygmée raidissant ses petits bras pour étouffer le progrès du siècle, attendu que son rabâchage était déjà oublié.

Tous ces libres esprits se trompaient, ou du moins ils ne tenaient pas compte de l'opinion publique.

Chateaubriand voyait plus clair et plus loin. Son livre, conçu en juillet 1798, immédiatement après la mort de sa mère, arrivait juste à point, à une heure décisive « où l'on avait un besoin de foi, une avidité de consolations religieuses nées de la privation de ces consolations depuis de longues années. Que de forces surnaturelles à demander pour tant d'adversités subies! Combien de cœurs brisés, combien d'âmes devenues solitaires appelaient une main divine pour les guérir. On se précipitait dans la maison de Dieu, comme on entre dans la maison du médecin, le jour d'une contagion. Les victimes de nos troubles se sauvaient à l'autel : naufragés s'attachant au rocher sur lequel ils cherchent leur salut ».

Mais ce n'étaient pas seulement les aspirations publiques « vers Dieu partout répétées », que venait satisfaire *le Génie du christianisme;* il répondait aussi aux desseins du premier Consul. Par les arrangements qu'il venait de conclure avec la Cour de Rome, par les négociations qu'il poursuivait en faveur du Concordat, par l'attitude qu'il prenait de Restaurateur du catholicisme, lui qui avait dit : « Je ne crois pas aux religions », Bonaparte montrait qu'il avait enfin compris que seules, les idées religieuses pourraient ramener en France des idées monarchiques régulières. Peut-être aussi sentait-il confusément que les mères. dont il allait faire massacrer les enfants sur tous les

champs de bataille de l'Europe, auraient besoin de consolations supérieures. *Le Génie du christianisme* venait donc au bon moment seconder les plans du maître et servir à la popularité de ses projets. De là, l'accueil chaleureux qu'il reçut en haut lieu. Dans cette sorte de résurrection du catholicisme, Chateaubriand fut le second de Bonaparte, son héraut et son porte-voix. Comme il le dit lui-même, il sonna la trompette à la porte du temple. Trompette éclatante, dont l'école romantique écoutera pieusement la religieuse fanfare.

Mais, si profonde qu'elle ait été, l'action du *Génie du christianisme* ne fut pas aussi complète que l'auteur se l'imaginait encore quarante ans plus tard. Chateaubriand avait la conviction que son livre était avant tout une œuvre de foi, une redoutable machine de guerre qui, démolissant les principes de la philosophie voltairienne par des raisonnements et des faits, démontrait la vérité de la religion chrétienne. C'est là une grande illusion. Sans doute, il y a dans *le Génie du christianisme* toute une partie de prétendue apologétique, des pages où sont exposés, discutés et célébrés les dogmes et les mystères de la religion, la Trinité, la Rédemption, l'Incarnation, etc. Mais ces chapitres sont aussi ennuyeux que faibles; et si les âmes affamées de Dieu n'avaient trouvé dans l'ouvrage que cette nourriture peu substantielle, il est à croire que

la prédiction de l'abbé de Boullogne se serait réalisée : « Si vous voulez vous ruiner, disait-il au libraire qui le consultait, imprimez cela ». Quand il exprimait ce jugement sévère, l'abbé de Boullogne, — c'est son excuse, — n'avait lu dans les bonnes pages que la première partie du livre.

La seconde, au contraire, qui cherche, non plus à convaincre les esprits, mais à toucher les âmes, est supérieure, et c'est par elle que Chateaubriand eut tant de prise sur le public.

« On devait, disait-il, chercher à prouver que, de toutes les religions qui ont jamais existé, la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres ; que le monde moderne lui doit tout, depuis l'agriculture jusqu'aux sciences abstraites, depuis les hospices pour les malheureux jusqu'aux temples bâtis par Michel-Ange et décorés par Raphaël ; on devait montrer qu'il n'y a rien de plus divin que sa morale, rien de plus aimable, de plus pompeux que ses dogmes, sa doctrine et son culte ; on devait dire qu'elle favorise le génie, épure le goût, développe les passions vertueuses, offre des formes nobles à l'écrivain, et des moules parfaits à l'artiste ; qu'il n'y a point de honte à croire avec Newton et Bossuet, Pascal et Racine ; enfin il fallait appeler tous les enchantements de l'imagination et tous les intérêts du cœur au secours de cette même religion contre laquelle on les avait armés. »

C'est bien là ce que fit Chateaubriand. Après avoir essayé de prouver que la religion catholique était la seule vraie, il entreprenait de démontrer qu'elle était aussi la plus poétique et la plus belle, et qu'on y pouvait découvrir autre chose que des mystères terribles, qui « d'ornements égayés ne sont pas susceptibles », et autre chose aussi qu'une matière à plaisanteries ridicules, comme s'y était amusé le XVIIIe siècle. Ainsi, se trouvaient naturellement amenés tous ces paragraphes sur les changements opérés dans la poésie et l'éloquence, tous ces chapitres consacrés à des recherches sur les sentiments étrangers introduits par les écrivains chrétiens dans les caractères de l'antiquité. Pourquoi les poètes du XVIIe siècle, qui s'inspiraient des Grecs et des Romains, ont-ils été si heureux et si grands? C'est parce que leurs conceptions ont été renouvelées, rajeunies, purifiées, élargies par le souffle chrétien. Pourquoi les personnages des tragédies françaises, *Andromaque*, *Iphigénie*, *Phèdre*, etc., sont-ils si admirables et si humains? C'est qu'en dépit de leurs noms grecs, du milieu grec où ils s'agitent, ils ont des sentiments chrétiens, et sont en réalité des chrétiens. Ainsi, en même temps qu'une nouvelle conception du christianisme, Chateaubriand apportait une nouvelle critique littéraire, et, le premier, bouleversait les traditions classiques du XVIIe siècle.

Il faisait plus encore. Voulant joindre la pratique à la théorie, et montrer par des exemples quels trésors l'inspiration chrétienne peut offrir au poète, il illustrait son livre de tableaux variés, sortes de preuves éloquentes à l'appui de sa thèse. Telles sont les descriptions de la Fête-Dieu, des Rogations, des cloches, du Jugement dernier, de la mort du chrétien, et cette touchante cérémonie à laquelle Chateaubriand assista sur le vaisseau qui le ramenait d'Amérique.

« Un soir (il faisait un profond calme), nous nous trouvions dans ces belles mers qui baignent les rivages de la Virginie ; toutes les voiles étaient pliées. J'étais occupé sous le pont, lorsque j'entendis la cloche qui appelait l'équipage à la prière ; je me hâtai d'aller mêler mes vœux à ceux de mes compagnons de voyage. Les officiers étaient sur le château de poupe avec les passagers ; l'aumônier, un livre à la main, se tenait un peu en avant d'eux ; les matelots étaient répandus pêle-mêle sur le tillac ; nous étions tous debout, le visage tourné vers la proue du vaisseau, qui regardait l'occident.

« Le globe du soleil, prêt à se plonger dans les flots, apparaissait entre les cordages du navire au milieu des espaces sans bornes. On eût dit, par les balancements de la poupe, que l'astre radieux changeait à chaque instant d'horizon. Quelques nuages étaient jetés sans ordre dans l'orient, où la lune montait avec lenteur ; le reste du ciel était pur. Vers le nord, formant un glorieux triangle avec l'astre du jour et celui de la nuit, une trombe, brillante

des couleurs du prisme, s'élevait de la mer comme un pilier de cristal supportant la voûte du ciel.

« Il eût été bien à plaindre, celui qui, dans ce spectacle, n'eût point reconnu la beauté de Dieu. Des larmes coulèrent malgré moi de mes paupières, lorsque mes compagnons, ôtant leurs chapeaux goudronnés, vinrent entonner d'une voix rauque leur simple cantique à *Notre-Dame de Bon Secours*, patronne des mariniers. Qu'elle était touchante, la prière de ces hommes qui, sur une planche fragile, au milieu de l'Océan, contemplaient le soleil couchant sur les flots ! Combien elle allait à l'âme, cette invocation du pauvre matelot à la mère de Douleur ! La conscience de notre petitesse à la vue de l'infini, nos chants s'étendant au loin sur les vagues, la nuit s'approchant avec ses embûches, la merveille de notre vaisseau au milieu de tant de merveilles, un équipage religieux saisi d'admiration et de crainte, un prêtre auguste en prières, Dieu penché sur l'abîme, d'une main relevant le soleil aux portes de l'occident, de l'autre élevant la lune dans l'orient, et prêtant, à travers l'immensité, une oreille attentive à la voix de sa créature : voilà ce qu'on ne saurait peindre, et ce que tout le cœur de l'homme suffit à peine pour sentir. »

Vers 1840, au moment même où il déclarait regretter de ne pouvoir détruire *René*, Chateaubriand se félicitait d'avoir publié *le Génie du christianisme*. « Seulement, ajoutait-il, ayant à l'écrire aujourd'hui, je le composerais tout différemment : au lieu de rappeler les bienfaits et les institutions de notre religion

au passé, je ferais voir que le christianisme est la pensée de l'avenir et de la liberté humaine. » Or, si le livre, qui porte sa date en vifs caractères, était à refaire il y a cinquante ans, combien ne doit-il pas, à certains points de vue, nous paraître aujourd'hui vieilli ! Qu'importe ? n'est-ce pas le défaut de tant d'œuvres qui n'en restent pas moins supérieures, et que, la thèse générale une fois acceptée, nous admirons absolument ? Oui, mais tel n'est pas tout à fait le cas pour *le Génie du christianisme*. A tout instant, au courant de la lecture, on s'arrête, tantôt pour sourire d'une argumentation théologique le plus souvent puérile, tantôt et surtout pour constater des lacunes et contester des idées. N'est-il pas étonnant, par exemple, que Chateaubriand ait si peu parlé des arts, alors que les chefs-d'œuvre inspirés par la religion à Raphaël, au Titien, à Michel-Ange, lui offraient de si précieux arguments ? L'excuse de l'auteur, qui reconnaît ici lui-même l'insuffisance et la faiblesse de ses développements, c'est qu'à cette époque il n'avait pas encore visité l'Italie. D'autre part, n'est-il pas permis de protester contre cette idée que la *Bible* vaut *l'Iliade*, que le merveilleux chrétien est plus poétique que la mythologie grecque ou romaine, et que les églises gothiques sont supérieures aux temples païens? Sans médire de Saint-Pierre et de Notre-Dame, on peut leur préférer le Parthénon et les temples de Pœstum. Ce

n'est point là faire œuvre de mauvais chrétien, pas plus qu'on n'est un libre-penseur renégat parce qu'on se sent très ému devant le *Jugement dernier* ou la *Madone du grand Duc*. Au reste, Chateaubriand lui-même donnera sur ce point des armes à la critique, lorsque, dans *les Martyrs*, il fera un si désastreux emploi du merveilleux catholique, et qu'il écrira sur la religion et les mœurs païennes des pages qui ne seront pas les moins belles du livre.

Mais l'impression générale que laisse la lecture du *Génie du christianisme* fait en partie oublier toutes ces critiques. Cette impression n'est rien moins que religieuse. On trouve dans le livre de belles descriptions et des morceaux éclatants qui frappent vivement l'imagination: on y cherche vainement quelque chose qui touche, remue, pénètre. Les Calvin, les Bossuet, les Fénelon, les Pascal étaient autrement éloquents, convaincus et solides dans leurs apologies. Il n'y a là, d'ailleurs, rien qui doive nous surprendre. En dépit de ses professions de foi, Chateaubriand, ni dans sa vie ni dans son œuvre, ne fut jamais chrétien de cœur. On ne le voit que trop à ses doléances et à ses récriminations éternelles : il n'avait pas la vocation du martyre, il ne savait pas pardonner les injures à ceux qui l'avaient offensé, et il oubliait trop souvent que la doctrine chrétienne enseigne la soumission et l'humilité. De même, on ne sent guère en

le lisant qu'il ait été ému par la morale sublime de l'Évangile. Ce qu'il aime, ce qu'il admire, et ce qu'il celèbre dans le catholicisme, ce sont les magnificences extérieures du culte, le décor, la pompe des cérémonies, la fumée de l'encens, l'harmonieux concert des orgues et des cloches. Chateaubriand n'est en réalité, selon la juste expression de Sainte-Beuve, qu'un épicurien qui avait l'imagination catholique. Il fallait indiquer ce point; car si l'auteur du *Génie du christianisme* est le chef des Romantiques, il est aussi le père de ces chrétiens dilettantes qui apparurent sous la Restauration, et qui renaissent aujourd'hui, néo-catholiques incrédules qui croient très original et trouvent très distingué de flirter avec la religion.

IV

A part quelques tableaux jetés çà et là comme preuves, *le Génie du christianisme* est un livre dogmatique. L'auteur avait prétendu démontrer théoriquement que la religion chrétienne était plus favorable que le paganisme à la peinture des caractères et des passions, que son merveilleux pouvait heureusement lutter avec le merveilleux mythologique. Cette théorie, Chateaubriand voulut l'appuyer par un exemple, et il écrivit *les Martyrs*.

Commencés à Rome en 1803, continués pendant le voyage en Orient, achevés dans les années qui suivirent, ils parurent au printemps de 1809. C'est l'œuvre de la maturité de Chateaubriand, la plus méditée, grâce aux loisirs imposés par l'Empereur, la plus travaillée, et celle qui réussit le moins. S'il faut en croire les *Mémoires d'outre-tombe*, l'accueil assez froid qu'on lui fit tiendrait à des causes dont l'auteur lui-même ne saurait être rendu responsable. En France, paraît-il, il ne faut jamais compter sur deux succès rapprochés ; celui du *Génie du christianisme* devait tuer celui des *Martyrs*. De plus, affirme Chateaubriand, on considéra comme une alliance scandaleuse le mélange du sacré et du profane, des vérités du christianisme et des fables de la mythologie. N'était-il pas impie, par exemple, de décrire à la suite l'une de l'autre une fête dans un temple païen et une cérémonie dans les catacombes, de réunir dans un même chapitre Jupiter et Jésus ? Enfin, l'on vit avec terreur dans la peinture de la cour de Dioclétien et dans le portrait de Galerius une attaque contre le gouvernement impérial et d'audacieuses allusions à Napoléon.

Ces raisons d'un insuccès, d'ailleurs relatif, ne sont pas très vraies; et ici encore, une fois de plus, Chateaubriand se fait illusion. Ce n'est pas au *Génie du christianisme* que *les Martyrs* durent d'être mal

reçus; l'accueil fait au premier de ces ouvrages, paru quelques mois après *Atala*, prouve qu'on peut espérer chez nous deux succès rapprochés. Quant aux deux autres critiques, dont l'une fut développée dans le *Journal des Débats* par un catholique très susceptible, M. Hoffmann, et dont l'autre fut inventée par un traducteur anglais, plein d'imagination, et très heureux de pouvoir, au risque de compromettre l'auteur, être désagréable au futur prisonnier de Sainte-Hélène, on comprend qu'elles aient pu avoir quelque influence sur les âmes religieuses et les amis du pouvoir; mais elles ne suffisent pas à expliquer la froideur générale du public. En réalité, qu'on les considère comme roman ou comme poème, *les Martyrs* sont dépourvus d'intérêt, et d'une lecture pénible. Les héros, Eudore et Cymodocée, manquent de vie; et Dieu, Satan, les Anges, etc., destinés dans la pensée de l'auteur à supplanter les divinités du paganisme, nous semblent aussi insupportables que les personnages allégoriques de *la Henriade*. Ce ne sont que des machines. Il aurait fallu, pour arriver à nous émouvoir, la foi d'un Dante ou d'un Milton. On sent trop qu'elle a manqué à Chateaubriand. Ce ne sont pas des passages comme celui-ci, véritables logogriphes, qui pouvaient imposer la théorie du *Génie du christianisme* et assurer le triomphe du merveilleux chrétien sur le merveilleux païen:

« Par delà le sanctuaire du Verbe, s'étendent sans fin des espaces de feu et de lumière. Le Père habite au fond de ces abîmes de vie. Principe de tout ce qui fut, est et sera, le passé, le présent et l'avenir se confondent en lui. Là, sont cachées les sources des vérités incompréhensibles au ciel même : la liberté de l'homme et la prescience de Dieu; l'être qui peut tomber dans le néant, et le néant qui peut devenir l'être; là surtout, s'accomplit, loin de l'œil des anges, le mystère de la Trinité. L'esprit qui remonte et descend sans cesse du Fils au Père, et du Père au Fils, s'unit avec eux dans ces profondeurs impénétrables. Un triangle de feu paraît alors à l'entrée du Saint des Saints, les globes s'arrêtent de respect et de crainte, l'Hosanna des anges est suspendu, les milices immortelles ne savent quels seront les décrets de l'Unité vivante; elles ne savent si le trois fois saint ne va pas changer sur la terre et dans le ciel les formes matérielles et divines, ou si, rappelant à lui les principes des êtres, il ne forcera point les mondes à rentrer dans le sein de son Éternité. Les essences primitives se séparent, le triangle de feu disparaît, l'oracle s'entr'ouvre, et l'on aperçoit les trois Puissances. Porté sur un trône de nuées, le Père tient un compas à la main : un cercle est sous ses pieds; le Fils, armé de la foudre, est assis à sa droite; l'Esprit s'élève à sa gauche comme une colonne de lumière. Jéhovah fait un signe, et les Temps rassurés reprennent leur cours, et les frontières du chaos se retirent, et les astres poursuivent leurs chemins harmonieux. Les cieux prêtent alors une oreille attentive à la voix du Tout-Puissant, qui déclare quelques-uns de ses desseins sur l'Univers. »

Le défaut des *Martyrs*, — c'est Chateaubriand lui-même qui le confesse, — tient au merveilleux mal à propos employé. « Si la bataille des Francs, dit-il, si Velléda, Jérôme, Augustin, Eudore, Cymodocée n'obtiennent pas grâce pour *les Martyrs*, ce ne sont pas l'Enfer et le Ciel qui les sauveront. » Non assurément; mais c'est la bataille des Romains et des Francs, ce sont les descriptions de l'Égypte et de la Grèce, de Naples et de Rome, et l'épisode de Velléda, qui font oublier Dieu le Père, et Dieu le Fils, Satan, les bons et les mauvais anges. Ce sont ces tableaux, si merveilleusement encadrés, de l'Orient et de l'Occident, de l'Empire romain et du monde barbare, de la civilisation gréco-latine et de la sauvagerie germanique, du paganisme finissant et du christianisme commençant, qui font des *Martyrs* une œuvre supérieure, composée avec une habileté infinie, puisqu'elle permettait à Chateaubriand de mettre à profit toutes ses études et tous ses souvenirs de voyage, développée avec un art admirable, puisque l'auteur y pouvait montrer son génie sous des formes très variées, et soignée jusque dans ses moindres détails. Quoi de plus achevé, par exemple, à défaut de passages trop longs pour être cités ici, et qui sont d'ailleurs dans toutes mémoires, que ce petit morceau dont M. de Fontanes ne se lassait pas de féliciter Chateaubriand :

« Cymodocée s'assit devant la fenêtre de la prison, et, reposant sur sa main sa tête embellie du voile des martyrs, elle soupira ces paroles harmonieuses :

« Légers vaisseaux de l'Ausonie, fendez la mer calme et brillante; esclaves de Neptune, abandonnez la voile au souffle amoureux des vents, courbez-vous sur la rame agile. Reportez-moi sous la garde de mon époux et de mon père, aux rives fortunées du Pamisus.

« Volez, oiseaux de Libye, dont le cou flexible se courbe avec grâce, volez au sommet de l'Ithome, et dites que la fille d'Homère va revoir les lauriers de la Messénie.

« Quand retrouverai-je mon lit d'ivoire, la lumière du jour, si chère aux mortels, les prairies émaillées de fleurs qu'une eau pure arrose, que la pudeur embellit de son souffle? »

Mais Chateaubriand n'est pas seulement un grand artiste; c'est encore un grand historien et un grand archéologue. Combien de pages dans *les Martyrs* qui, éclatantes de poésie, sont aussi d'une extraordinaire vérité, et attestent chez leur auteur autant d'érudition que d'imagination! comme on les revoit, tous ces pays divers où se déroule l'action, les uns avec leur beauté délicate et leurs enchantements perpétuels, comme Naples, Baïes, les îles de Caprée, d'Ocnaria et de Prochyla, les autres avec leur grandeur sauvage, comme la Gaule couverte de forêts et la Batavie au sol marécageux! Comme elles renaissent, toutes ces civilisations disparues, si différentes

de la nôtre, extérieurement et intérieurement! Comme ils revivent tous ces peuples d'autrefois, Romains, Gaulois, Franks, Espagnols, Africains et Crétois, réunis au bord du Rhin, et prêts à s'entretuer!

« La légion de Fer et la Foudroyante occupaient le centre de l'armée de Constance.

« En avant de la première ligne, paraissaient les vexillaires, distingués par une peau de lion qui leur couvrait la tête et les épaules. Ils tenaient levés les signes militaires des cohortes, l'aigle, le dragon, le loup, le minotaure. Ces signes étaient parfumés et ornés de branches de pins, au défaut de fleurs.

« Les hastati, chargés de lances et de boucliers, formaient la première ligne après les vexillaires.

« Les princes, armés de l'épée, occupaient le second rang, et les triarii venaient au troisième. Ceux-ci balançaient le pilum de la main gauche; leurs boucliers étaient suspendus à leurs piques plantées devant eux; et ils tenaient le genou en terre, en attendant le signal du combat.

« Des intervalles ménagés dans la ligne des légions étaient remplis par des machines de guerre.

« A l'aile gauche de ces légions, la cavalerie des alliés déployait son rideau mobile. Sur des coursiers tachetés comme des tigres et prompts comme des aigles, se balançaient avec grâce les cavaliers de Numance, de Sagonte, et des bords enchantés du Bétis. Un léger chapeau de plumes ombrageait leur front, un petit manteau de laine noire flottait sur leurs épaules, une épée recourbée retentissait à leur côté. La tête penchée sur le cou de leurs chevaux, les rênes entre les dents, deux courts javelots à

la main, ils volaient à l'ennemi. Le jeune Viriate entraînait après lui la fureur de ses cavaliers rapides. Des Germains d'une taille gigantesque étaient entremêlés çà et là, comme des tours, dans le brillant escadron. Ces barbares avaient la tête enveloppée d'un bonnet; ils maniaient d'une main une massue de chêne, et montaient à cru des étalons sauvages. Auprès d'eux, quelques cavaliers numides, n'ayant pour toute arme qu'un arc, pour tout vêtement qu'une chlamyde, frissonnaient sous un ciel rigoureux.

« A l'aile opposée de l'armée se tenait immobile la troupe superbe des chevaliers romains : leur casque était d'argent, surmonté d'une louve de vermeil; leur cuirasse étincelait d'or, et un large baudrier d'azur suspendait à leur flanc une lourde épée ibérienne. Sous leurs selles ornées d'ivoire s'étendait une housse de pourpre, et leurs mains, couvertes de gantelets, tenaient les rênes de soie qui leur servaient à guider de hautes cavales plus noires que la nuit.

« Les archers crétois, les vélites romains et les différents corps des Gaulois étaient répandus sur le front de l'armée. L'instinct de la guerre est si naturel chez ces derniers que souvent, dans la mêlée, les soldats deviennent des généraux, rallient leurs compagnons dispersés, ouvrent un avis salutaire, indiquent le poste qu'il faut prendre. Rien n'égale l'impétuosité de leurs attaques ; tandis que le Germain délibère, ils ont franchi les torrents et les monts; vous les croyez au pied de la citadelle, et ils sont au haut du retranchement emporté. En vain les cavaliers les plus légers voudraient les devancer à la charge : les Gaulois rient de leurs efforts, voltigent à la tête des chevaux, et semblent leur dire : « Vous saisirez plutôt les vents sur la plaine, ou les oiseaux dans les airs ».

« Tous ces barbares avaient la tête élevée, les couleurs vives, les yeux bleus, le regard farouche et menaçant, ils portaient de larges braies, et leur tunique était chamarrée de morceaux de pourpre; un ceinturon de cuir pressait à leur côté leur fidèle épée. L'épée du Gaulois ne le quitte jamais : mariée, pour ainsi dire, à son maître, elle l'accompagne pendant la vie, elle le suit sur le bûcher funèbre, et descend avec lui au tombeau. Tel était le sort qu'avaient jadis les épouses dans les Gaules, tel est aussi celui qu'elles ont encore au rivage de l'Indus.

« Enfin, arrêtée comme un nuage menaçant sur le penchant d'une colline, une légion chrétienne, surnommée la Pudique, formait derrière l'armée le corps de réserve et la garde de César. Elle remplaçait auprès de Constance la légion thébaine égorgée par Maximien. Victor, illustre guerrier de Marseille, conduisait au combat les milices de cette légion, qui porte aussi noblement la casaque du vétéran que le cilice de l'anachorète.

« Cependant l'œil était frappé d'un mouvement universel : on voyait les signaux du porte-étendard qui plantait le jalon des lignes, la course impétueuse du cavalier, les ondulations des soldats qui se nivelaient sous le cep du centurion. On entendait de toutes parts les grêles hennissements des coursiers, le cliquetis des chaînes, les sourds roulements des balistes et des catapultes, les pas réguliers de l'infanterie, la voix des chefs qui répétaient l'ordre, le bruit des piques qui s'élevaient et s'abaissaient au commandement des tribuns. Les Romains se formaient en bataille aux éclats de la trompette, de la corne et du lituus; et nous, Crétois, fidèles à la Grèce au milieu de ces peuples barbares, nous prenions nos rangs au son de la lyre.

« Mais tout l'appareil de l'armée romaine ne servait qu'à rendre l'armée des ennemis plus formidable, par le contraste d'une sauvage simplicité.

« Parés de la dépouille des ours, des veaux marins, des aurochs et des sangliers, les Franks se montraient de loin comme un troupeau de bêtes féroces. Une tunique courte laissait voir la hauteur de leur taille, et ne leur cachait pas le genou. Les yeux de ces barbares ont la couleur d'une mer orageuse; leur chevelure blonde, ramenée en avant sur leur poitrine, et teinte d'une liqueur rouge, est semblable à du sang et à du feu. La plupart ne laissent croître leur barbe qu'au-dessus de la bouche, afin de donner à leurs lèvres plus de ressemblance avec le mufle des dogues et des loups. Les uns chargent leur main droite d'une longue framée, et leur main gauche d'un bouclier qu'ils tournent comme une roue rapide ; d'autres, au lieu de ce bouclier, tiennent une espèce de javelot nommé angon, où s'enfoncent deux fers recourbés ; mais tous ont à leur ceinture la redoutable francisque, espèce de hache à deux tranchants, dont le manche est recouvert d'un dur acier; arme funeste que le Frank jette en poussant un cri de mort, et qui manque rarement de frapper le but qu'un œil intrépide a marqué. »

C'est dans des passages comme celui-ci qu'il faut chercher la véritable beauté et l'originalité féconde des *Martyrs*. Par cette très poétique et très exacte résurrection du passé, Chateaubriand a été, plus encore que dans *le Génie du christianisme*, un novateur et un précurseur. Ce qu'il a fait le premier pour

l'Orient, la Grèce et l'Italie, pour la Gaule, la Bretagne et la Germanie, d'autres vont venir, comme Augustin Thierry, qui le feront pour la vieille France, la vieille Angleterre, etc. A la suite de Chateaubriand toute une pléiade d'historiens paraîtra qui, se créant une âme antique, sauront évoquer et faire revivre sur tous les coins du monde les générations disparues, et pour qui l'histoire sera, non plus seulement un art, comme on le pensait au XVIIe siècle, ni seulement une science, comme certains le veulent aujourd'hui, mais une science et un art, tout à la fois.

CHAPITRE VI

MADAME DE STAËL

Sa vie, son caractère. — Ses œuvres : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales.* — *De l'Allemagne.*

I

Mme de Staël et Chateaubriand s'attirent l'un l'autre et s'opposent, comme Voltaire et Rousseau. Ce sont les seuls grands écrivains du XIXe siècle commençant. Tous deux, presque au même titre, ont exercé une influence considérable sur le mouvement romantique.

Pourtant, ils ne se ressemblent pas. Chateaubriand est breton et catholique; Mme de Staël est d'origine génevoise, et protestante. Dans la religion, Chateaubriand voit surtout les magnificences extérieures, le décor et la pompe des cérémonies : c'est un chrétien d'imagination; Mme de Staël est religieuse par le cœur : disciple du Vicaire Savoyard, elle n'enferme pas Dieu dans un culte, et c'est directement qu'elle communie avec lui. Chateaubriand repousse toutes

les idées hardies du XVIIIe siècle; Mme de Staël reste l'élève fidèle des philosophes, l'ardente admiratrice de Rousseau, sur les écrits et le caractère duquel toute jeune encore elle a écrit des lettres. Chateaubriand est un égoïste vaniteux qui se renferme dans son moi, où il s'ennuie; Mme de Staël, au contraire, a un besoin d'expansion, au point de vue moral, parfois excessif. Pour elle, l'amour est tout : « en cherchant la gloire, dit Corinne, j'ai toujours espéré qu'elle me ferait aimer »; et cette gloire, elle ne l'a jamais considérée que comme « un deuil éclatant du bonheur ». Enfin Chateaubriand, chef du Romantisme, joint l'exemple au précepte; il n'est pas moins novateur par la forme que par le fond, par le style que par les idées : c'est un artiste. Mme de Staël n'aura d'action que par ses théories, par ses nombreux *pensers nouveaux;* son style est abstrait, souvent vague, toujours monotone et incolore : l'imagination lui manque. Elle n'en est pas moins, elle aussi, un des chefs du Romantisme. C'est elle qui a acclimaté le mot en France, et qui a trouvé la formule de la nouvelle école. Ce qui montre bien que le style n'est pas tout, et que l'auteur du *Génie du christianisme* avait tort de dire : « il ne peut y avoir renouvellement dans l'idée, qu'il n'y ait rénovation dans le style ».

Très différente aussi est l'éducation qu'ont reçue ces deux écrivains. Tandis que Chateaubriand est

élevé pieusement et durement dans les collèges et dans un triste château breton, Mme de Staël, fille de M. Necker, est élevée au milieu de la société philosophique et légère du XVIIIe siècle. L'un passa son enfance sur la grève de la pleine mer, entre le Fort Royal et le château de Saint-Malo; l'autre la vécut dans le salon de son père, où elle entendait causer Buffon, Diderot, Morellet, Grimm, Suard, Thomas, Talleyrand, et dans sa chambre, où elle lisait Montesquieu, Richardson, Rousseau. A vingt ans, en 1786, au moment où Chateaubriand, cherchant la solitude, songeait à s'embarquer pour l'Amérique, elle épousait le baron de Staël, et ouvrait à Paris un salon qui réunissait et rapprochait les hommes les plus opposés d'opinions. Modérée, vivement hostile aux abus, et très franche, elle dut quitter Paris en 1792, et se rendit à Coppet. Bientôt va commencer sa vie errante, si malheureuse. Chateaubriand se plaint des persécutions de Napoléon; mais il a commencé par le servir; et puis, il a savouré dans *Bonaparte et les Bourbons* et dans le troisième volume des *Mémoires d'outre-tombe* le doux plaisir de la vengeance. Que sont, d'ailleurs, la suppression du *Mercure* et l'interdiction de prononcer un discours académique, auprès de l'acharnement odieux dont Mme de Staël fut la victime, même après sa mort? Là-bas, de Sainte-Hélène, l'Empereur devait encore insulter à sa mémoire. Cette

persécution commença en 1800, quand parut *la Littérature*. L'auteur y développait la thèse de la perfectibilité humaine, et montrait, entre autres choses, que la liberté seule et les institutions républicaines pouvaient assurer ce progrès. Le livre et l'écrivain furent dénoncés. La courageuse et persistante amitié de Mme de Staël pour toutes les âmes fières qui se tenaient à l'écart du premier consul acheva d'irriter celui-ci : il l'exila à quarante lieues de Paris.

« J'étais à table, dit-elle, avec trois de mes amis, dans une salle où l'on voyait le grand chemin et la porte d'entrée. C'était à la fin de septembre, à quatre heures : un homme en habit gris, à cheval, s'arrête et sonne; je fus certaine de mon sort. Il me fit demander; je le reçus dans le jardin. En avançant vers lui, le parfum des fleurs et la beauté du soleil me frappèrent. Les sensations qui nous viennent par les combinaisons de la société sont si différentes de celles de la nature! Cet homme me dit qu'il était le commandant de la gendarmerie de Versailles... Il me montra une lettre signée de Bonaparte, qui portait l'ordre de m'éloigner à quarante lieues de Paris, et enjoignait de me faire partir dans les vingt-quatre heures, en me traitant cependant avec tous les égards dus à une femme d'un nom connu... Je répondis à l'officier de gendarmerie que partir dans les vingt-quatre heures convenait à des conscrits, mais non pas à une femme et à des enfants. En conséquence, je lui proposais de m'accompagner à Paris, où j'avais besoin de trois jours pour faire les préparatifs nécessaires à mon voyage. Je montai donc

dans ma voiture avec mes enfants et cet officier qu'on avait choisi comme le plus littéraire des gendarmes. En effet, il me fit des compliments sur mes écrits... « Vous « voyez, lui dis-je, monsieur, où cela mène d'être femme « d'esprit. Déconseillez-le, je vous prie, aux personnes de « votre famille, si vous en avez l'occasion. » J'essayais de me monter par la fierté, mais je sentais la griffe dans mon cœur. »

A Paris, les démarches du général Junot et de Joseph Bonaparte laissèrent le premier consul inflexible, et Mme de Staël partit pour son premier voyage en Allemagne; puis, après la mort de son père, elle se rendit en Italie, d'où elle rapporta *Corinne*. A son retour, elle osa rentrer en France. La police impériale était bien faite; Napoléon, alors en Allemagne, fut immédiatement averti, et trouva le temps de s'occuper de l'exilée. « Ne laissez pas approcher de Paris *cette coquine de* Mme de Staël, écrivit-il de Pultusk au ministre de sa police; je crois qu'elle n'en est pas éloignée. » Elle y était, en effet, quelques semaines plus tard. « Si elle ne part pas, écrit aussitôt l'Empereur à Fouché, je la ferai saisir par ma gendarmerie. » Mme de Staël s'enfuit à Coppet. En 1810, elle reparut dans le cercle de quarante lieues, à Chaumont; et par une admirable lettre sollicita une audience de l'Empereur, qui refusa. « C'est une machine à mouvement, s'écria-t-il, je n'en veux pas. » Il en

voulut bien moins encore, quand il connut *l'Allemagne*, dont Mme de Staël avait joint à sa lettre un exemplaire. Elle s'était figurée que ce livre lui rouvrirait Paris. Étrange illusion! Ce fut le contraire qui arriva, et qui devait arriver. Un ouvrage qui, en 1810, faisait l'éloge de l'Allemage ne pouvait qu'exaspérer l'Empereur. Aussi en ordonna-t-il la suppression; l'édition fut détruite, les formes brisées, le manuscrit recherché, l'éditeur ruiné. Cette fois, la disgrâce était irrémédiable, l'exil sans retour. Alors la vie errante reprend à travers toute l'Europe, la Suisse, l'Autriche, la Pologne, la Russie, loin, bien loin de ce ruisseau de la rue du Bac après lequel on comprend maintenant qu'elle ait si longuement soupiré. Mme de Staël ne devait rentrer à Paris qu'avec les coalisés, elle qui avait dit : « Dieu m'exile à jamais de la France, plutôt que je doive mon retour aux étrangers! » Chateaubriand, soldat de l'armée de Condé, comprenait autrement le patriotisme. Après avoir passé les Cent-Jours en Italie et à Coppet, Mme de Staël revint définitivement à Paris peu de temps avant sa mort, survenue le 13 juillet 1817. Elle n'avait que cinquante et un ans.

N'est-il pas vrai que voilà une existence singulièrement malheureuse? Talleyrand trouvait que la persécution n'est pas dépourvue de charmes. « Une bonne injustice, disait-il, a sa douceur. » Tel n'était pas l'avis de Mme de Staël :

« D'autres, disait-elle, bravent la malveillance, d'autres opposent à ses calomnies ou la froideur ou le dédain. Pour moi, je ne puis me vanter de ce courage; je ne puis dire à ceux qui m'accuseraient injustement qu'ils ne troubleraient point ma vie. Non, je ne puis le dire; et soit que j'excite ou que je désarme l'injustice, en avouant sa puissance sur mon bonheur, je n'affecterai pas une force d'âme que démentirait chacun de mes jours. Je ne sais quel caractère il a reçu du Ciel, celui qui ne désire pas le suffrage des hommes, celui qu'un regard bienveillant ne remplit pas du sentiment le plus doux, et qui n'est pas contristé par la haine, longtemps avant de retrouver la force qu'il faut pour la mépriser. »

Mme de Staël repose à Coppet, dans une chapelle que cachent de vieux arbres touffus.

II

La belle période de la vie littéraire de Mme de Staël commence en 1800 avec *la Littérature* et s'achève en 1810 avec *l'Allemagne*. Avant le premier de ces livres, elle avait écrit plusieurs œuvres très différentes, une comédie, *Sophie* ou *les Sentiments secrets*, une tragédie, *Jeanne Gray*, des études sur Jean-Jacques Rousseau, un traité philosophique, *de l'Influence des passions sur le bonheur des individus*. Après *l'Alle-*

magne, elle écrivit des *Réflexions sur le suicide* (1813), *Dix années d'exil*, et des *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*. Mais c'est aux ouvrages de la seconde période qu'elle doit d'être un des grands écrivains de ce siècle, et l'un des précurseurs du Romantisme, surtout à *la Littérature* et à *l'Allemagne*. Ses deux romans, *Delphine* et *Corinne*, publiés en 1802 et 1807, lui ont valu l'admiration passionnée des contemporains : on ne les lit guère aujourd'hui. Ce sont deux sortes d'autobiographies, *Delphine* notamment. *Corinne*, c'est bien aussi Mme de Staël : dans la destinée de l'héroïne, cruellement tiraillée entre la passion de la gloire et le besoin d'être aimée, on reconnaît encore l'auteur. Mais à cette partie toute personnelle une autre vient s'ajouter, d'un intérêt plus général : la description de l'Italie. C'est Mme de Staël qui, dans *Corinne*, a fait connaître l'Italie aux Français, comme tout à l'heure elle leur révélera l'Allemagne.

Des deux ouvrages qui préparèrent l'épanouissement du Romantisme, et qu'il faut connaître, le premier en date est *la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Le titre est un peu long ; mais comme il annonce nettement le caractère et l'originalité du livre ! Certes, avant Mme de Staël, il y avait eu bien des œuvres de critique littéraire ; celle-ci ne leur ressemble en rien. Ce sont les questions de-

forme qui avaient intéressé les Boileau, les Fénelon, les Labruyère, les Voltaire, les Marmontel, les Laharpe. Or, Mme de Staël ne se soucie nullement d'écrire sur l'art d'écrire et sur les principes du goût. Dans l'étude des littératures des différents peuples, elle ne se place qu'au point de vue moral. Ce qui la préoccupe, et ce qu'elle recherche, c'est l'influence que dans tous les temps et dans tous les pays la religion, les mœurs et les lois ont exercée sur la littérature; et, réciproquement, comment les œuvres littéraires ont agi sur la religion, les mœurs et les lois. Idée condensée plus tard par M. de Bonald dans l'axiome célèbre : *La littérature est l'expression de la société*. Cette idée est aujourd'hui banale, et il est bien rare qu'on ne reconnaisse pas, par exemple, que la Réforme doit beaucoup à la Renaissance, et la Révolution aux grands écrivains du XVIIIe siècle. Mais cette idée, c'est Mme de Staël qui l'a eue la première, et qui l'a mise en circulation.

Partant donc de ce principe que la littérature d'un peuple est dans un étroit rapport avec les institutions sociales, politiques et religieuses de ce peuple, l'auteur va rapidement passer en revue les littératures des différentes nations à travers les âges, en montrer les rapports avec les mœurs, et chercher « comment les facultés humaines se sont graduellement développées par les ouvrages illustres en tout genre qui

ont été composés depuis Homère jusqu'à nos jours ». Notez bien ceci : Mme de Staël ne dit pas : *si* les facultés humaines se sont développées... mais, *comment* les facultés humaines se sont développées... Elle ne doute pas de ce développement, de ce progrès. Disciple passionnée des philosophes du XVIIIe siècle, elle croit avec Voltaire, Turgot, Kant, Condorcet, Godwin, à la constante perfectibilité de l'espèce et de l'esprit humains. Elle y croit si bien, qu'elle prétend la retrouver jusque dans les œuvres littéraires. L'étude, forcément rapide et superficielle, qu'elle fera des littératures anciennes et modernes aura pour but de montrer que chaque nation et chaque génération sont en progrès sur celles qui précèdent. Les Romains seront supérieurs aux Grecs, le moyen âge aux Romains, le XVIIIe au XVIIe siècle.

Mais c'est là, me direz-vous, la hardie, la paradoxale théorie de Ch. Perrault. Eh quoi! Mme de Staël, quand elle n'y est pas forcée, comme l'auteur des *Parallèles*, par les nécessités de la lutte et le plaisir d'exaspérer des ennemis littéraires, va soutenir la supériorité d'Horace sur Pindare, de Chapelain sur Homère! — Gardez-vous de le croire : Mme de Staël se place à un tout autre point de vue. La valeur purement littéraire des œuvres l'intéresse médiocrement. Elle ne fait aucune difficulté de reconnaître que, sous le rapport de l'imagination, les

Romains sont très inférieurs aux Grecs, et que « les premiers écrivains qui nous sont connus, en particulier le premier poète, n'ont pas été surpassés depuis près de trois mille ans ». Mais ce n'est pas ce progrès-là qui sollicite son intérêt : c'est le progrès des idées, le progrès moral, celui qui fait avancer la civilisation. Or, elle trouve, — idée d'ailleurs très contestable, — que la littérature des Romains est plus morale, plus sérieuse que celle des Grecs, si légers et si frivoles, et partant supérieure. De même, les Barbares lui apparaissent doués de plus de vertus et de plus de force morale que les Romains. C'est la nuit, sans doute, que le moyen âge; mais n'est-ce pas dans ces temps ténébreux que s'est lentement préparée la tumultueuse explosion de la Renaissance ; et l'incomparable vigueur que l'esprit humain a montrée tout à coup au milieu du XVe siècle n'est-elle pas le fruit du travail mystérieux des époques barbares qui ont précédé? Mais nous voici au XVIIe siècle. Sa supériorité intellectuelle et morale était facile à démontrer, et l'auteur n'y a pas manqué. Mais aussi, et tout de suite, les réserves abondent, qui servent à amorcer le chapitre suivant, et disposent le lecteur à reconnaître les progrès accomplis au XVIIIe siècle, et la supériorité d'une époque qui a préparé la Révolution :

« Le siècle de Louis XIV, le plus remarquable de tous en littérature, est très inférieur, sous le rapport de la philosophie, au siècle suivant. La monarchie, et surtout un monarque qui comptait l'admiration parmi les actes d'obéissance, l'intolérance religieuse et les superstitions encore dominantes, bornaient l'horizon de la pensée; l'on ne pouvait concevoir aucun ensemble, ni se permettre aucune analyse dans un certain ordre d'opinions; l'on ne pouvait suivre une idée dans tous ses développements. La littérature, dans le siècle de Louis XIV, était le chef-d'œuvre de l'imagination; mais ce n'était point encore une puissance philosophique, puisqu'un roi absolu l'encourageait, et qu'elle ne portait point ombrage à son despotisme. Cette littérature, sans autre but que les plaisirs de l'esprit, ne peut avoir l'énergie de celle qui a fini par ébranler le trône. On voyait des écrivains saisir quelquefois, comme Achille, l'arme guerrière au milieu des ornements frivoles; mais, en général, les livres ne traitaient point les questions vraiment importantes; les hommes de lettres étaient relégués loin des intérêts actifs de la vie. L'analyse des principes du gouvernement, l'examen des dogmes religieux, l'appréciation des hommes puissants, tout ce qui pouvait conduire à un résultat applicable, leur était totalement interdit...

« Il manquait quelque chose, même à Racine, dans la connaissance du cœur humain, sous les rapports que la philosophie seule peut faire découvrir. Mais s'il faut une réflexion approfondie pour démêler ce qu'on pourrait ajouter encore à de tels chefs-d'œuvre, les bornes de la philosophie, dans le siècle de Louis XIV, se font sentir d'une manière bien plus remarquable dans les ouvrages littéraires qui n'appartiennent pas à l'art dramatique. Ces

bornes sont l'une des principales causes de la médiocrité des historiens. »

Si, de l'aveu même de l'auteur, la pureté du style et l'élégance de l'expression n'ont pu faire des progrès après Racine et Fénelon, si l'indépendance républicaine doit encore chercher à imiter la correction des écrivains sujets de Louis XIV, combien, en revanche, le XVIIIe siècle est supérieur au point de vue des idées philosophiques, des découvertes dans les sciences, des progrès métaphysiques! Or, pour Mme de Staël, c'est là ce qui importe. Et voyez même les conséquences purement littéraires de ce progrès de la pensée :

« Les idées philosophiques ont pénétré dans les tragédies, dans les contes, dans les écrits même de pur agrément; et Voltaire, unissant la grâce du siècle précédent à la philosophie du sien, sut embellir le charme de l'esprit par toutes les vérités dont on ne croyait pas encore l'application possible. Voltaire a fait faire des progrès à l'art dramatique, quoiqu'il n'ait point égalé la poésie de Racine. Mais, sans imiter les incohérences des tragédies anglaises, sans se permettre même de transporter sur la scène française toutes leurs beautés, il a peint la douleur avec plus d'énergie que les auteurs qui l'ont précédé. Dans ses pièces, les situations sont plus fortes, la passion est peinte avec plus d'abandon, et les mœurs théâtrales sont plus rapprochées de la vérité. Quand la philosophie fait des progrès, tout marche avec elle; les sentiments se

développent avec les idées. Un certain asservissement de l'esprit empêche l'homme d'observer ce qu'il éprouve, de se l'avouer, de l'exprimer; et l'indépendance philosophique sert, au contraire, à mieux connaître et la nature humaine et la sienne propre. L'émotion produite par les tragédies de Voltaire est donc plus forte, quoiqu'on admire davantage celles de Racine. »

On devine si de pareilles théories durent déchaîner contre Mme de Staël les critiques qui, comme La Harpe, admiraient respectueusement et sans restriction le XVIIe siècle et voulaient mal de mort au XVIIIe. Les attaques tombèrent violentes, et les sarcasmes aussi. Que devenait, disait-on, que devenait, à l'époque même ou écrivait l'auteur, cette fameuse théorie du progrès ininterrompu? Où donc étaient alors les œuvres supérieures à celles du XVIIIe siècle? Mme de Staël est bien forcée de convenir que jamais les mœurs n'ont été plus légères et la littérature plus lamentable. Mais cette constatation ne diminue en rien sa foi dans le progrès. C'est un mauvais moment à passer, voilà tout; ce progrès, qui semble arrêté, va reprendre :

« Plus les mœurs de France sont dépravées maintenant, plus on est près d'être lavé du vice, d'être irrité contre les interminables malheurs attachés à l'immoralité. L'inquiétude qui nous dévore finira par un sentiment vif et décidé, dont les grands écrivains doivent se saisir d'abord.

L'époque du retour à la vertu n'est pas éloignée; déjà l'esprit est avide de sentiments honnêtes. »

L'avenir, un avenir prochain, devait donner raison à Mme de Staël. Les lettres vont renaître, qui feront reprendre au progrès sa marche un instant suspendue, mais nécessaire, vu la perfectibilité de l'esprit humain. Ce sont elles qui feront cesser cet abaissement momentané, car elles développent la vertu, donnent la vraie gloire, le vrai bonheur, et sont nécessaires à la liberté, comme la liberté leur est nécessaire :

« Comment pouvez-vous rien fonder dans l'opinion sans le secours des écrivains distingués? Il faut faire naître le désir au lieu de commander l'obéissance; et lors même qu'avec raison le gouvernement souhaite que de telles institutions soient établies, il doit ménager assez l'opinion publique pour avoir l'air d'accorder ce qu'il désire. Il n'y a que les écrits bien faits qui puissent, à la longue, diriger et modifier de certaines habitudes nationales. L'homme a, dans le secret de sa pensée, un asile de liberté impénétrable à l'action de la force; les conquérants ont souvent pris les mœurs des vaincus; la conviction a seule changé les anciennes coutumes. C'est par les progrès de la littérature qu'on peut combattre efficacement les vieux préjugés. Les gouvernements dans les pays devenus libres, ont besoin, pour détruire les antiques erreurs, du ridicule qui en éloigne les jeunes gens, de la conviction qui en détache l'âge mûr; ils ont besoin, pour fonder de nouveaux établissements, d'exciter la curiosité, l'espérance,

l'enthousiasme, les sentiments créateurs enfin qui ont donné naissance à tout ce qui existe, à tout ce qui dure ; et c'est dans l'art de parler et d'écrire que se trouvent les seuls moyens d'inspirer ces sentiments. »

Ce sont les passages comme ceux-ci, et surtout cette dernière idée : il n'y a pas de lettres sans liberté, ni de liberté sans lettres, qui fit si mal accueillir le livre en haut lieu. Elle n'était pas de nature à plaire à Bonaparte. Grande et généreuse idée, mais combien contestable ! Le siècle de Louis XIV et celui d'Auguste ne prouvent-ils pas que la littérature peut fleurir sous des maîtres oppresseurs ? Et, réciproquement, ne voit-on pas, par l'exemple des premiers siècles de Rome, que la république et la liberté ne créent pas nécessairement des écrivains de génie ? Cette idée, d'ailleurs, entraîne d'étranges confusions et de singulières contradictions. Puisque le progrès est constant, le siècle d'Auguste doit être supérieur à celui de Périclès, puisqu'il est venu après ; mais d'autre part, le siècle de Périclès, où l'on était libre, doit être supérieur à celui d'Auguste, où on ne l'était pas. Comment sortir de cette impasse ?

Ce sont là des critiques sérieuses ; mais l'idée générale n'en subsiste pas moins : les lettres peuvent et doivent avoir sur les mœurs une action profonde et profitable. Il faut donc qu'elles se relèvent et se renouvellent. Comment ?... C'est ici que Mme de Staël

apparaît comme précurseur du Romantisme, et qu'elle se rencontre avec Chateaubriand, ou, plus justement, qu'elle le devance.

Avant tout, il faut bannir de la poésie le merveilleux païen et la mythologie :

« Si l'on voulait se servir encore de la mythologie des anciens, ce serait véritablement retomber dans l'enfance par la vieillesse. Le poète peut se permettre toutes les créations d'un esprit en délire, mais il faut que vous puissiez croire à la vérité de ce qu'il éprouve. Or, la mythologie n'est pour les modernes ni une invention, ni un sentiment. Ces formes poétiques empruntées du paganisme ne sont pour nous que l'imitation de l'imitation ; c'est peindre la nature à travers l'effet qu'elle a produit sur d'autres hommes. »

Par quoi faut-il remplacer cette imitation? Par la peinture des sentiments vrais, par l'observation de la nature dans ses rapports avec les émotions qu'elle fait éprouver à l'homme, par l'étude de la philosophie et l'amour de la vertu, « cette inépuisable source qui peut féconder tous les arts, toutes les productions de l'esprit, et réunir à la fois dans un même sujet, dans un même ouvrage, les délices de l'émotion et l'assentiment de la sagesse ». Ajoutez-y la mélancolie. « Il faut qu'au milieu de tous les tableaux de la prospérité même, un appel aux réflexions du cœur vous fasse sentir le penseur dans le poète. A l'époque où nous

vivons, la mélancolie est la véritable inspiratrice du talent : qui ne se sent pas atteint par ce sentiment ne peut prétendre à une grande gloire comme écrivain : c'est à ce prix qu'elle est achetée. » Ne voilà-t-il pas Lamartine prévu et annoncé?

C'est parce que la poésie mélancolique est la poésie la plus d'accord avec la philosophie, et qu'elle fait pénétrer plus avant dans le caractère et la destinée de l'homme, que Mme de Staël la préfère à toute autre; c'est aussi parce que c'est la poésie des peuples du Nord. Car le second moyen que l'auteur a trouvé de renouveler la littérature, c'est de substituer à l'imitation des anciens l'inspiration des peuples du Nord. On a déjà imité des Anglais; il faut aussi imiter les Allemands. Et, dans un chapitre particulièrement curieux, Mme de Staël présente quelques considérations sur la littérature allemande, qu'à cette date de 1800 elle ne connaissait encore qu'imparfaitement. Ce sont, pour ainsi dire, les prémices du livre publié neuf ans plus tard, le plus important de ses ouvrages, son chef-d'œuvre, *l'Allemagne*.

III

Lorsque Napoléon en eut interdit la publication, le duc de Rovigo écrivit à Mme de Staël : « Votre ouvrage

n'est pas français ; c'est moi qui en ai arrêté l'impression. Je regrette la perte qu'il va faire éprouver au libraire, mais il ne m'est pas possible de le laisser paraître ». Comme on voit, il n'y avait dans ce billet aucun regret à l'adresse de l'auteur lui-même. Savary ne s'occupait de Mme de Staël que pour lui signifier un ordre de départ. « Il m'a paru, lui disait-il, que *l'air de ce pays ne vous convenait pas.* » Quelle galante façon d'exiler une femme, quel esprit, quelle délicatesse et quelle courtoisie !

C'est donc en Angleterre que le livre de *l'Allemagne* fut imprimé et publié en 1813. Qu'est-ce que cet ouvrage qui, avec *le Génie du christianisme*, a exercé une action si féconde sur la génération suivante, sur la jeune école romantique ?

De tout temps, les littératures des grandes nations ont plus ou moins sensiblement influé les unes sur les autres. Au moyen âge, nos épopées et nos romans de chevalerie règnent en Espagne, en Italie, en Angleterre, en Allemagne. Dante étudie à Paris ; Boccace pille nos fabliaux pour son *Décaméron ;* Cervantès a lu tous nos romans qui ont tourné la tête à Don Quichotte. Au XVIe siècle, les Valois, par Catherine de Médicis, importent dans la poésie le goût italien, la fade galanterie, les concetti, le gongorisme, le sonnet, le roman pastoral et la pastorale dramatique. Au XVIIe siècle, avec Anne d'Autriche, pénètrent l'in-

fluence espagnole, l'emphase, la galanterie passionnée. Au XVIIIe siècle, nous assistons à un spectacle assez bizarre. Les grands écrivains anglais sont plus ou moins les disciples de nos auteurs du siècle de Louis XIV; et nous, Français, nous essayons de leur emprunter Shakespeare : nous nous mettons à l'école de Loke, de Newton, de Hume, plus tard de Reid.

Jusqu'alors, dans cet échange entre les peuples, l'Allemagne, dont les divers dialectes n'étaient arrivés que très tard à se fondre en une langue littéraire, et qui, n'ayant pas d'unité nationale, avait par cela même longtemps manqué de littérature [1], était demeurée à l'écart. Au XVIIIe siècle, on ne connaissait pas en France les œuvres allemandes; c'étaient au contraire les Allemands qui, encouragés par Frédéric, nous imitaient et nous copiaient. Pourtant, vers le milieu du siècle, une réaction s'était produite contre l'influence française. « On a vu, disait alors Schiller, la poésie dédaignée par le plus grand des fils de la patrie, par Frédéric, s'éloigner du trône puissant qui ne la protégeait pas. Mais elle osa se dire allemande; mais elle se sentit fière de créer elle-même sa gloire. »

1. Aussi les historiens divisent-ils l'histoire de la littérature allemande en périodes qui portent le nom de tel ou tel peuple qui a produit alors les œuvres les plus généralement acceptées : *période souabe* (1137-1348); *période rhénane* (1348-1534); *période saxonne* (1534-1625); *période silésienne* (1625-1750), *periode allemande* ou *classique* (1750 à nos jours).

En effet, *elle créa elle-même sa gloire;* et ils apparurent nombreux, et dans tous les genres, les écrivains nationaux que méprisait et dédaignait le grand Frédéric. Ce sont les Klopstock, les Wieland, les Lessing, les Winckelman; puis Gœthe, Schiller, Uhland, Bürger, J.-P. Richter. Or, à la fin du XVIIIe siècle ces, grands noms, cette littérature si éclatante, si riche, si variée, n'étaient pas connus des Français. Pourquoi? A cause d'abord de la difficulté de la langue allemande; ensuite, parce qu'une antipathie de nature séparait les deux peuples.

La clarté est un besoin impérieux pour le Français, et n'en est pas un pour l'Allemand. Le Français se propose toujours un but bien déterminé, et il y marche droit; l'Allemand écrira volontiers un ouvrage sans donner une solution : la recherche pour elle-même lui suffit. En France, tout écrivain veut plaire au public, dont il dépend; en Allemagne, tout écrivain commande au public, se fait un public. De plus, et ce sont là les différences essentielles, l'Allemand n'a jamais reconnu de règles fixes en littérature, tandis que le Français en a toujours subi : les Romantiques, tout à l'heure, voudront lui en imposer. L'Allemand est porté de nature au recueillement, à l'étude des idées abstraites, à la métaphysique : il est homme de solitude. Le Français est plus en dehors ; il brille en société, il a des impressions vives et fortes, il est

plus enclin à observer les hommes et les réalités qu'à sonder les problèmes, qu'à retourner en tout sens les abstractions. Ces profondes divergences fondamentales, jointes aux guerres du commencement de ce siècle, expliquent l'ignorance où les Français étaient de la littérature allemande.

Eh bien, c'est cette littérature que Mme de Staël, la première, eut l'idée de nous faire connaître; et non seulement cette littérature, mais encore le pays où elle avait pris naissance, le pays dans son ensemble, avec ses mœurs, ses institutions, sa philosophie, sa religion. Sans doute, on a été beaucoup plus loin qu'elle dans ces études souvent reprises depuis quatre-vingts ans; mais c'est elle qui a donné le signal et frayé le chemin. On peut même dire que sur certains points elle n'a pas été dépassée. De même que, dans son *Siècle de Louis XIV*, Voltaire a porté sur la plupart des grands écrivains, ses prédécesseurs, des jugements qui, malgré les progrès de la critique, restent définitifs, ainsi Mme de Staël a montré, dans ses études sur les écrivains allemands et dans les analyses qu'elle a faites de leurs œuvres, un sens critique infiniment pénétrant et sûr. Elle donne à Gœthe la place qui lui convient, la première; elle comprend *Faust*, auquel Benjamin Constant n'entendait rien. Si elle admire Klopstock outre mesure, elle parle de Schiller avec justesse et élo

quence. Elle n'est pas moins heureuse dans ses jugements sur Lessing, Bürger et Wieland.

L'ouvrage est divisé en quatre parties : 1° *De l'Allemagne et des mœurs des Allemands;* 2° *De la littérature et des arts;* 3° *La philosophie et la morale;* 4° *La Religion et l'Enthousiasme.*

Ces différents chapitres sont, comme il arrive toujours chez Mme de Staël, reliés et dominés par une idée générale. Laquelle? C'est qu'un contraste absolu distingue le caractère et l'esprit français du caractère et de l'esprit allemands. Cette opposition, signalée tout le long du livre, est particulièrement frappante dans le chapitre remarquable intitulé *l'Esprit de Conversation.* Il faut le lire et l'étudier. Le parallèle est seulement un peu systématique et manque d'impartialité. On sent trop bien que sa haine légitime pour Bonaparte, son origine génevoise et protestante, son éducation philosophique, la déplorable faiblesse des œuvres françaises contemporaines, rapprochées de la récente et éclatante floraison de la littérature d'outre-Rhin, inclinent l'auteur vers l'Allemagne. Ses préférences la rendent même injuste, quoi qu'elle veuille et qu'elle fasse. Nous n'avons pas la gravité lourde, l'érudition solide, indigeste et pesante de nos voisins, soit! Est-ce une raison pour nous reprocher de manquer de sérieux? Le pays de Molière n'est-il pas aussi celui de Descartes et de

Bossuet? Nous n'avions pas à la fin du XVIIIe siècle, où régnaient dans les salons frivoles les Delille et les Parny, des poètes comme Gœthe, le génie le plus large des temps modernes, soit encore! Est-ce une raison pour prétendre que le sentiment poétique nous fait défaut? N'avions-nous pas eu Ronsard, La Fontaine, Corneille, Racine? Et quel démenti un avenir prochain préparait à cette peu équitable critique! Ils étaient déjà nés, les Lamartine, les Vigny, les Hugo; et Musset allait naître.

Il y a donc, dans ce long parallèle entre les deux peuples, des idées et des assertions contestables. Mais là n'est point l'intérêt principal du livre. C'est par une autre théorie, infiniment plus importante, que *l'Allemagne* a eu sur la formation du Romantisme une influence féconde. Cette thèse, la voici :

L'Art, en littérature comme dans la statuaire, la peinture et le musique, a deux sources d'inspiration, le paganisme et le christianisme. L'art païen est cultivé par les races du midi, ou races latines; c'est *l'art classique*. L'art chrétien est cultivé par les races du nord, ou races germaniques: c'est *l'art romantique*.

Romantique! Le voilà, ce grand mot qui va faire une si brillante fortune et donner son nom à une grande école, le voilà pour la première fois introduit par Mme de Staël avec sa signification nouvelle. Que veut-il dire? Ceci, très simplement. Pour

l'auteur, *l'art romantique* désigne l'art inspiré par le christianisme, et s'oppose à l'art inspiré des anciens, ou *art classique*. Jusqu'alors, le mot classique était pris comme synonyme de perfection : il ne faut plus l'entendre ainsi :

« On prend quelquefois le mot *classique* comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi. »

Par conséquent, la France étant, comme l'Italie et l'Espagne, une race latine, aura un art païen, c'est-à-dire un art *classique;* l'Allemagne, au contraire, étant une race germanique, que le christianisme seul a formée, aura un art *romantique*.

Telle est la fameuse théorie de Mme de Staël, très curieuse, très originale, et, dans sa formule absolue, très fausse. Examinons-la d'un peu près, en prenant, comme de juste, la France pour exemple.

Nous sommes, affirme d'abord l'auteur, une race du midi, une race latine. — Cela n'est vrai qu'en partie. Sans doute, nous avons été conquis par les Romains, et si bien latinisés que deux siècles après la conquête

la langue du vainqueur était la langue de toute la Gaule, alors plus universellement parlée dans notre pays que ne l'est aujourd'hui le français. Mais nous avons subi d'autres invasions aussi, celle des Germains et celle des Franks, qui ont modifié notre caractère, comme notre idiome, et fait de nous une race mêlée, ayant subi tour à tour l'influence du Midi et celle du Nord. Évidemment, — et c'est à quoi pensait Mme de Staël, — pendant deux siècles nous nous étions mis à l'école de l'antiquité, et y avions acquis nos qualités solides, le bon sens, la clarté de l'esprit, la vigueur de l'intelligence et la gaîté. Mais, à la longue, cette source d'inspiration s'était tarie, et depuis cinquante ans nous prouvions bien que nous étions capables de comprendre les littératures du Nord et de nous soumettre à leur influence. L'Angleterre depuis 1725 avait pénétré chez nous; ce sera l'Allemagne tout à l'heure, et plus tard la Russie. Mme de Staël a donc tort de dire que nous sommes exclusivement latins; elle eût été dans le vrai en constatant simplement que notre fonds national est antique.

Et voici les conséquences de cette théorie trop absolue. Les peuples du Midi, prétend Mme de Staël, étant des races latines, auront un art païen, et les peuples du Nord, étant des races germaniques, auront un art chrétien. Ces deux assertions sont également inexactes, ou tout au moins très exagérées. L'art et

la littérature françaises ont subi l'influence du christianisme, aussi bien que celle de l'antiquité grecque et romaine. La démonstration venait d'en être faite par Chateaubriand. — C'est, me dira-t-on, parce que, comme vous venez de le déclarer, nous ne sommes pas de purs latins. Soit! mais voici des peuples purement latins, l'Italie et l'Espagne, dont la civilisation n'a pourtant pas été moins que celle des nations germaniques pénétrée de l'influence chrétienne. *La Divine comédie*, ni *la Jérusalem délivrée*, ni *le Jugement dernier* de Michel-Ange, ni les madones de Raphaël, ni le théâtre espagnol, si religieux, ne sont exclusivement inspirés du paganisme. Bien au contraire. Et réciproquement, on retrouve dans l'art et la littérature germaniques une mythologie, des légendes et un merveilleux qui n'ont rien de chrétien. Les gnomes, les lutins et les sylphes, les fées, les péris et les ondines sont bien aussi païens que les satyres, les faunes, les bacchantes, les naïades et les dryades. Ils sont moins vivants et moins poétiques, voilà tout.

Les idées de Mme de Staël, auxquelles les œuvres qui vont naître donneront tout à l'heure un éclatant démenti, sont donc très paradoxales et contestables. L'importance de l'ouvrage n'en reste pas moins réelle et énorme. C'est *l'Allemagne* qui a tourné les esprits vers des idées nouvelles. Le règne de l'antiquité et du paganisme est fini. L'inspiration chrétienne, les litté-

ratures étrangères vont les remplacer désormais. Tous les poètes, tous les artistes, tous les écrivains de l'école romantique seront plus ou moins les disciples de l'auteur du *Génie du christianisme* et de l'auteur de *l'Allemagne*. Pourvu du moins que ces nouvelles études, en enrichissant notre fonds littéraire et en surexcitant notre imagination, ne nous fassent pas perdre les qualités précieuses et originales qui nous viennent de notre éducation latine!

CHAPITRE VII

LA RESTAURATION

Classiques et Romantiques. — le Salon de M. de Jouy et le Salon de Ch. Nodier. — Les littératures étrangères. De l'influence de ces littératures sur la formation et le développement du Romantisme.

Avant d'aborder l'étude des grands écrivains de l'école romantique, il faut jeter un coup d'œil sur l'état général des esprits au début de la Restauration, au moment où, des deux précurseurs du Romantisme, l'un, Mme de Staël, vient de mourir, et l'autre, Chateaubriand, renonce à la littérature pour faire de la politique et entrer dans la diplomatie.

A partir de 1815, un grand et admirable mouvement de rénovation se manifeste dans la littérature et dans les arts. Sur tous les points à la fois, poésie, histoire, théâtre, philosophie, éloquence, peinture, la sève monte, la vie éclate, la lutte est prête à s'engager. Et voici le tableau que va présenter le pays politique et littéraire. Les royalistes purs, qui veulent le

roi sans la Charte, seront plus ou moins révolutionnaires en littérature. Pourquoi? Parce que, anciens émigrés et fils d'émigrés, ils ont étudié, connaissent et aiment la langue et les chefs-d'œuvre des pays où ils ont vécu et grandi; parce que la littérature anglaise et la littérature allemande, inspirées du christianisme et du moyen âge, répondent à leurs goûts, à leurs idées, et les reportent vers des temps qu'ils regrettent, vers une époque où l'on croyait à Dieu et au roi, élu de Dieu. Aussi se montreront-ils tout naturellement sympathiques au Romantisme, dont les premiers représentants et les premiers écrits seront eux-mêmes royalistes et catholiques. Au contraire, les libéraux en politique, qui réclament le roi et la Charte, ou la Charte sans le roi, prétendront maintenir en littérature les traditions nationales et classiques. Pourquoi? Parce que, pendant la Révolution et sous l'Empire, ces traditions ont été plus que jamais respectées; parce que tous les hommes de la République ont été nourris, saturés d'antiquité, qu'ils ont rêvé sans cesse des gouvernements libres d'autrefois et ont vécu des souvenirs d'Athènes, de Rome et de Sparte ressuscitées partout, au théâtre, à la tribune, dans le costume, le calendrier, le mobilier, les noms, la cuisine même [1];

1. Mme Lebrun donna un soir à ses amis un *souper grec*, où les costumes, les meubles, la vaisselle et jusqu'aux mets étaient imités des repas antiques; et ce souper eut un immense succès.

parce que Napoléon, qui naturellement exècre la littérature des Allemands et des Anglais qu'il combat [1], a continué la tradition, et, de toutes les façons, maintenu le culte de l'antiquité : il protège et impose la tragédie, qu'il aime avec passion, et lui-même imite Auguste en supprimant la liberté et en imposant l'Empire. Aussi, lorsqu'ils défendront tout à l'heure la littérature classique, les Républicains et les Bonapartistes seront-ils fidèles à leurs idées et à leurs principes.

Voilà donc, dès que le retour des Bourbons eut rendu la paix à l'Europe et tourné ailleurs que vers les choses de la guerre l'activité et l'énergie de la nation, la France divisée en deux camps. De part et d'autre, la passion et l'ardeur sont également vives, et l'on peut prévoir une lutte acharnée. Et, en effet, jusqu'en 1830 elle sera partout à la fois, dans les revues et les journaux, à la Sorbonne, au théâtre, à l'Académie, dans les salons. Il y aura notamment deux salons qui seront comme le point de rassemblement, le camp retranché des deux armées ennemies. Dans la Chaussée-d'Antin, chez M. de Jouy, se réuniront les Classiques. On y dira beaucoup de bien de Voltaire, la grande idole du maître de la maison, et force mal

1. Il fait, il est vrai, une exception en l'honneur d'Ossian; mais c'est parce qu'il croit qu'Ossian est un barde gaélique du IIIe siècle. Celui-là n'est donc pas, comme on le dira de Shakspeare sous la Restauration, un *aide de camp de Wellington*.

de Victor Hugo, sa grande haine, ainsi que de toutes les tentatives romantiques qu'il appelait « les saturnales de la littérature ». L'auteur de *Sylla* était un homme très doux, très poli, très charmant ; mais la plus légère critique de Voltaire ou l'éloge le plus discret de Hugo avaient le privilège de le jeter dans des colères inouïes. « Il entrait alors, dit M. Legouvé qui fréquentait chez lui, dans des exagérations de langage qui faisaient penser à Alceste. On riait de lui comme d'Alceste; on l'aimait comme Alceste; il m'a fait comprendre la façon dont il faut jouer ce rôle d'Alceste, pour y être toujours comique, sans cesser d'être sympathique [1]. » Chez M. de Jouy, en même temps qu'on fêtera des hommes politiques comme Manuel, on parodiera *Lucrèce Borgia*, on signera une pétition au roi contre *Hernani*, on cherchera à couvrir de ridicule les soirées du salon rival, celles de Ch. Nodier, dont Mme Ancelot fera plus tard le malicieux tableau que voici :

« Nulle part il n'a été proclamé plus de grands hommes, dont jamais le public n'entendit parler, qu'il ne s'en est élevé sur le pavois dans le salon de Charles Nodier.

« Les épithètes les plus laudatives étant prodiguées à des choses faibles, mauvaises, parfois ridicules, il ne fut plus possible de s'en servir pour les gens d'un talent réel, et même quelquefois supérieur, qui se réunissaient chez

1. Voyez *Soixante ans de souvenirs*, première partie.

Nodier. Alors ils passèrent à l'état de *dieux*, et l'on inventa une espèce de langue, je ne voudrais pas dire d'*argot*, qui ne se parlait qu'entre initiés, et qui employait les mots d'une façon inusitée. La première fois que d'autres les entendaient avec ce sens nouveau, ils en éprouvaient une véritable stupéfaction.

« Ainsi, quand Hugo, la tête inclinée et le regard sombre et soucieux, disait, de sa voix puissante dans sa monotonie, quelques strophes d'une belle ode, sortie nouvellement de sa pensée, pouvait-on employer ces mots *d'admirable! superbe! prodigieux!* qu'on venait d'user devant lui en l'honneur de quelque médiocrité ?

« Impossible.

« Alors il se faisait un silence de quelques instants; puis on se levait, on s'approchait avec une émotion visible, on lui prenait la main, et on levait les yeux au ciel.

« La foule écoutait.

« Un seul mot se faisait entendre, à la grande surprise de ceux qui n'étaient pas initiés, et ce mot, retentissant dans tous les coins du salon, c'était :

« — Cathédrale!

« Puis l'orateur retournait à sa place; un autre se levait et s'écriait :

« — Ogive!!

« Un troisième, après avoir regardé autour de lui, hasardait :

« — Pyramide d'Égypte!!!

« Alors l'assemblée applaudissait et se tenait ensuite dans un profond recueillement; mais il ne faisait que précéder une explosion de voix qui toutes répétaient en chœur les mots sacramentels qui venaient d'être prononcés chacun séparément. »

Il est bien certain que les habitués de l'Arsenal s'admiraient beaucoup les uns les autres; mais si leur enthousiasme était quelquefois excessif, il était, en somme, toujours légitime; car ceux qui se louaient ainsi mutuellement s'appelaient Lamartine, Hugo, A. de Vigny, A. de Musset, etc. Au reste, on faisait mieux que s'admirer; on s'amusait. Ces dimanches du quai des Célestins ont laissé à tous les hôtes de Nodier un souvenir charmant et attendri, que bien des années après ils aimaient à évoquer. Au compte rendu qui précède il est curieux d'opposer cette page d'Alexandre Dumas :

« Les habitués arrivaient chez Nodier : c'étaient Fontanay et A. Johannot, ces deux figures voilées, toujours tristes au milieu de notre gaieté et de nos rires, comme si elles eussent eu un vague pressentiment du tombeau; c'était Tony Johannot, qui n'arrivait jamais sans quelque dessin ou quelque eau-forte nouvelle, dont s'enrichissaient ou l'album ou les cartons de Marie; c'était Barye, si isolé au milieu du bruit, que sa pensée semblait toujours envoyée par son corps à la recherche de quelque merveille; c'était Louis Boulanger, avec sa variété d'humeur, aujourd'hui triste, demain gai, toujours si grand peintre, si grand poète, si bon ami; c'était Francisque Michel, un fouilleur de chartes, quelquefois si préoccupé de ses recherches de la journée qu'il oubliait qu'il venait avec un feutre du temps de Louis XIII et des souliers jaunes; c'était de Vigny, qui, doutant de sa future transfiguration, daignait

encore se mêler aux hommes; de Musset, presque enfant, rêvant ses *Contes d'Espagne et d'Italie;* c'étaient, enfin, Hugo et Lamartine, ces deux rois de la poésie, dont l'un portait le sceptre et l'autre la couronne de l ode et de l'élégie.

« Si Nodier, en sortant de table, allait s'adosser au chambranle de la cheminée, les mollets au feu, le dos à la glace, c'est qu'il allait conter. Alors, on souriait d'avance au récit prêt à sortir de cette bouche aux lignes fines, spirituelles et moqueuses; alors, on se taisait; alors, se déroulait une de ces charmantes histoires de sa jeunesse, qui ressemblent à un roman de Longus ou à une idylle de Théocrite. C'était à la fois Walter Scott et Perrault; c'était le savant aux prises avec le poète. Et, soit que Nodier eût entamé le récit d'une histoire d'amour, d'une bataille dans les plaines de la Vendée, d'un drame sur la place de la Révolution, d'une conspiration de Cadoudal ou d'Oudet, il fallait écouter presque sans souffle, tant l'art admirable du conteur savait tirer le suc de chaque chose : ceux qui entraient faisaient silence, saluaient de la main, et allaient s'asseoir dans un fauteuil, ou s'adosser contre le lambris; et le récit finissait toujours trop tôt; il finissait on ne savait pourquoi, car on comprenait que Nodier eût pu puiser éternellement dans cette bourse de Fortunatus qu'on appelle l'imagination.

« On n'applaudissait pas; non, on n'applaudit pas le murmure d'une rivière, le chant d'un oiseau, le parfum d'une fleur; mais, le murmure éteint, le chant évanoui, le parfum évaporé, on écoutait, on attendait, on désirait encore!

« Mais Nodier se laissait doucement glisser du chambranle de la cheminée sur son grand fauteuil; il souriait, il se tournait vers Lamartine ou vers Hugo :

« — Assez de prose comme cela, disait-il; des vers, des vers, allons!

« Et, sans se faire prier, l'un ou l'autre poète, de sa place, les mains appuyées au dossier d'un fauteuil, ou les épaules assurées contre le lambris, laissait tomber de sa bouche le flot harmonieux et pressé de sa poésie; et, alors, toutes les têtes se retournaient, prenant une direction nouvelle, tous les esprits suivaient le vol de cette pensée qui, portée sur ses ailes d'aigle, jouait alternativement dans la brume des nuages, parmi les éclairs de la tempête, ou au milieu des rayonnements du soleil.

« Cette fois on applaudissait; puis, les applaudissements éteints, Marie allait se mettre à son piano, et une brillante fusée de notes s'élançait dans les airs. C'était le signal de la contredanse; on rangeait chaises et fauteuils; les joueurs se retranchaient dans les angles, et ceux qui, au lieu de danser, préféraient causer avec Marie, se glissaient dans un coin. »

De son côté, A. de Musset, « dont la cervelle savait si bien sentir le charme du passé », aimait à se rappeler à lui-même, et à rappeler à Marie, devenue Mme Ménessier, et à Nodier, les heureuses soirées d'autrefois; et ce jeune souvenir persistait à rire en lui, « léger comme un écho, gai comme l'espérance ». Il écrivait à Nodier :

« Ta muse, ami, toute française,
Tout à l'aise,
Me rend la sœur de la santé,
La gaieté.

Elle rappelle a ma pensée
Délaissée
Les beaux jours et les courts instants
Du bon temps,

Lorsque, rassemblés sous ton aile
Paternelle,
Échappés de nos pensions,
Nous dansions.

Gais comme l'oiseau sur la branche,
Le dimanche,
Nous rendions parfois matinal
L'Arsenal.

La tête coquette et fleurie
De Marie
Brillait comme un bluet mêlé
Dans le blé.

Tachés déjà par l'écritoire,
Sur l'ivoire
Ses doigts légers allaient sautant
Et chantant.

Quelqu'un récitait quelque chose,
Vers ou prose,
Puis nous courrions recommencer
A danser.

Chacun de nous, futur grand homme,
Ou tout comme,
Apprenait plus vite à t'aimer
Qu'à rimer.

Alors, dans la grande boutique
Romantique,
Chacun avait, maître ou garçon,
Sa chanson.

Hugo portait déjà dans l'âme
Notre-Dame,
Et commençait à s'occuper
D'y grimper.

De Vigny chantait sur sa lyre
Ce beau sire
Qui mourut sans mettre à l'envers
Ses bas verts.

Sainte-Beuve faisait dans l'ombre,
Douce et sombre,
Pour un œil noir, un blanc bonnet,
Un sonnet.

Et moi, de cet honneur insigne
Trop indigne,
Enfant par hasard adopté,
Et gâté,

Je brochais des ballades, l'une
A la lune,
L'autre à deux yeux noirs et jaloux,
Andalous.

Cher temps, plein de mélancolie
De folie,
Dont il faut rendre à l'amitié
La moitié... »

C'est à ceux-là, c'est aux jeunes Romantiques qu'appartient l'avenir. Sans doute, les Classiques, pendant les premières années de la Restauration, resteront encore populaires et tout-puissants. Leurs journaux seront très lus; ils domineront à l'Académie et au théâtre; Talma jouera leurs pièces, Mlle Mars

sera avec eux; et, fait significatif, quand en 1823 des acteurs anglais viendront à Paris jouer Shakspeare, ils seront sifflés, hués, accablés de projectiles. Mais le Romantisme ne se tiendra pas pour battu. Tout ce qui est jeune ira vers lui; et peu à peu les Classiques se sentiront abandonnés, isolés. Comme ils ne produiront aucune œuvre sérieuse, on se détachera d'eux. Au contraire, les Romantiques publiant coup sur coup, dans tous les genres, des chefs-d'œuvre nouveaux, on les acclamera. Et avec le succès grandira leur audace. Chaque jour ils deviendront plus hautains, plus agressifs. Bien avant 1830 il sera facile de prévoir le dénouement de la grande mêlée. Vainqueurs dans la politique, les libéraux seront battus en littérature, où triompheront, au contraire, les conservateurs, vaincus aux journées de Juillet. Ce sont ces derniers dont l'histoire nous intéresse.

On a vu comment, avec son *Génie du christianisme*, Chateaubriand avait ouvert aux lettres une nouvelle source féconde, et montré les trésors que l'art et la poésie pouvaient tirer du christianisme. Cette leçon n'est pas oubliée : vers 1815, des jeunes gens se forment, qui seront, comme le maître, catholiques d'imagination, et dont les œuvres refléteront cette inspiration chrétienne. On a vu aussi qu'en révélant à la France la littérature allemande, Mme de Staël avait dirigé les esprits vers de nouvelles lectures et

de nouvelles études. Il faut insister sur ce point. A partir de *l'Allemagne*, l'influence des littératures étrangères se répand et s'accroît tous les jours. C'est à elle, en grande partie, que nous devons le Romantisme, sous toutes ses formes.

Mme de Staël, dans son livre, s'était bornée à des analyses. Elle avait vivement excité la curiosité, mais ne l'avait pas satisfaite. On voudra bientôt connaître dans leur intégralité les œuvres allemandes ainsi révélées; et, dès 1820, les traductions apparaîtront. Grâce à MM. de Barante et de Rémusat, à Pierre Leroux et à Gérard de Nerval, etc., Schiller, Goethe, Lessing, Klopstock, Wieland vont devenir familiers à tous les lettrés. Les *Ballades* de Bürger, traduites et mises en musique, rapatrieront chez nous ce genre depuis longtemps négligé; déjà la jeunesse se nourrit de ces anciennes légendes, si poétiques, si religieuses, si dramatiques, et d'un rythme si original. Le premier recueil de Victor Hugo est proche : le poète des *Odes* et *Ballades* s'apprête à ressusciter toutes les légendes du Nord, tous les héros de la mythologie germanique, les fées, les péris, les géants, les sylphes, les lutins, les djinns. Plus tard encore, *le Rhin* rappellera *l'Allemagne*. Et *la Coupe et les lèvres* de Musset, et *Guillaume Tell*, et la *Jeanne d'Arc* de Soumet, et la *Marie Stuart* de Lebrun, et tous les Faust et les Méphistophélès, de

toutes les Mignons et les Marguerites des poètes, des peintres et des musiciens manifesteront avec éclat la force et la durée de l'influence exercée et subie. D'Allemagne enfin nous arrive la mélancolie, sous ses deux formes : la mélancolie vague, rêveuse, née de la vue des misères dont l'homme est accablé, du mystère de sa destinée, de la fragilité de ses biens les plus chers; et cette autre, plus amère, cette mélancolie d'où est sorti *Werther*, celle qui nous saisit en présence des obstacles que la société oppose à la satisfaction de nos désirs.

L'action de la littérature anglaise ne sera pas moindre sur les esprits. A la suite d'Ossian qui, depuis 1775, passionne tous les Français [1], et de Shakspeare, depuis longtemps connu, mais dont M. Guizot donnera en 1821, l'année même où M. de Barante éditera Schiller en français, la première traduction fidèle, deux écrivains prennent chez nous droit de cité. L'enthousiasme soulevé par les poèmes de Byron sera prodigieux. « Il y avait dans Byron, a dit un des jeunes Romantiques, plus qu'un poète : il y avait un de ces apôtres dont la bouche inspirée jette dans le silence des nuits et l'obscurité de l'art de ces grands cris qui sont entendus de toutes les nations,

1. Dans *Jocelyn*, Lamartine croira encore à l'existence du vieux Barde gaélique, et dans *les Confidences*, il le mettra au même rang que Dante et au-dessus d'Homère.

de ces puissantes lueurs qui éclairent tout un monde. » Sauf Victor Hugo, qui ne sera guère entamé par le poète anglais que le jour où il écrira *Mazeppa*, toute la jeunesse française de la Restauration va dévorer, traduire, imiter *Childe-Harold*, *le Corsaire*, *Lara*, *Manfred* et *Don Juan*, cette œuvre étrange, ce Faust dans la vie réelle combiné avec Méphistophélès. C'est à Byron, qu'il appelait « la plus grande nature poétique des siècles modernes », que Lamartine dédiera la seconde pièce, et l'une des plus importantes de son premier recueil :

« Toi, dont le monde entier ignore le vrai nom,
Esprit mystérieux, mortel, ange ou démon,
Qui que tu sois, Byron, bon ou fatal génie,
J'aime de tes concerts la sauvage harmonie,
Comme j'aime le bruit de la foudre et des vents
Se mêlant dans l'orage à la voix des torrents. »

Il fera plus encore. Reprenant le poème de *Childe-Harold* où Byron l'avait laissé, il chantera, sous la fiction transparente du nom d'Harold, les dernières actions et les dernières pensées de Byron lui-même, son passage en Grèce et sa mort. De même encore, et sans qu'il soit nécessaire d'insister, n'est-ce pas Byron, le révolté, le violent, le passionné, le généreux, l'indépendant, en lutte contre les institutions, les mœurs, les lois, les préjugés de son pays, rebelle au *Cant*, à la *Respectability*, à l'hypocrisie,

le Byron enfin dont tous les héros sont lui-même, qu'on retrouvera dans maint poème de Musset, dans *Mardoche* et *Namouna*, par exemple? La jeune école romantique sera tout imprégnée de Byron.

Elle le sera aussi de Walter Scott. Les romans historiques et nationaux de ce patriote ardent, de cet antiquaire infatigable qui a fouillé toutes les périodes de l'histoire, ressuscité les vieilles légendes avec *la Fiancée de Lammermoor*, les Croisades avec *Richard en Palestine*, les commencements de la Conquête Normande avec *Ivanhoé*, les guerres civiles et religieuses, les Stuarts avec *le Monastère, l'Abbé, Kenilworth, Rob-Roy, l'Antiquaire, Wauerley;* qui a peint toutes les classes de la société, les rois et les reines, les grands seigneurs, les barons féodaux, les juges, les soldats de tous grades, les aventuriers, les taverniers, les pirates; qui a su donner à ses caractères, et surtout aux types de femmes, tant de vie, de vérité, de couleur ; ce grand romancier enfin, qui a créé un genre, va produire sur les Français, qu'attirent déjà le moyen âge et les temps chevaleresques, une impression profonde, très bien rendue par Alexandre Dumas, qui sera, lui aussi, comme Walter Scott, *l'Homère de la bourgeoisie.*

« Le premier roman, dit-il, que je lus signé du *barde écossais* (c'est ainsi que cela se disait à cette époque) fut

Ivanhoé. Habitué aux doucereuses intrigues de Mme Cottin ou aux gaietés excentriques des *Barons de Felsheim et de l'Enfant du Carnaval*, j'eus quelque peine à m'habituer au rude naturel de Gurth, le gardien de pourceaux, et aux drolatiques facéties de Wamba, le fou de Cédric. Mais lorsque l'auteur m'eut introduit dans la salle à manger romane du vieux Saxon, quand j'eus vu la lueur du foyer, alimenté par un chêne tout entier, se refléter sur le capuchon et sur la robe du pèlerin méconnu; quand j'eus vu toute la famille du *Thane* prendre place à la longue table de chêne, depuis le chef du château, le roi de sa terre, jusqu'au dernier serviteur; quand j'eus vu apparaître le Juif Isaac avec son bonnet jaune, sa fille Rébecca avec son corsage d'or; quand le tournoi d'Ashby m'eut donné cet avant-goût des grands coups d'épée et des rudes coups de lance que je devais retrouver dans Froissart... oh! alors, peu à peu, les nuages qui bornaient ma vue se soulevèrent, et je commençai à apercevoir des horizons très reculés. »

Ainsi Walter Scott, auquel va bientôt se joindre Cooper, avec ses grands bois, ses prairies immenses, ses océans infinis, achèvera l'éducation commencée par *Atala* et *les Martyrs*. Hugo imitera *Kenilworth* dans *Amy Robsart*. C'est du Louis XI de *Quentin Durward* que naîtront *le Louis XI* de Casimir Delavigne et celui de *Notre-Dame de Paris*. Seulement, l'art chez Victor Hugo, comme aussi chez A. de Vigny, sera très supérieur à celui du romancier anglais, qui demeure plus accessible à tous.

Ce ne sont pas seulement les poètes et les roman-

ciers qui vont se former et se développer à l'école de l'Allemagne et de l'Angleterre; ce seront aussi les historiens, les philosophes, les critiques et les artistes. Augustin Thierry devra beaucoup, comme il l'a proclamé lui-même, à Chateaubriand; mais il sera aussi, comme l'a dit Sainte-Beuve, de la droite lignée de Walter Scott, avec ses résurrections saxonnes et mérovingiennes. Les philosophes, dont Mme de Staël et Chateaubriand ont préparé les esprits à une réaction contre le sensualisme du XVIIIe siècle, contre une philosophie sans poésie et sans espérance, vont se passionner pour l'école écossaise et l'école allemande. Dans ses cours célèbres de la Sorbonne, M. Cousin étudiera Reed, Kant, Hégel. A côté de lui, M. Guizot, allant où va le goût de tous, suivra de siècle en siècle l'histoire des institutions de l'ancienne France et sa marche vers la civilisation. En même temps, Villemain, non moins écouté ni moins applaudi, fera connaître les grands orateurs de l'Angleterre, ou rajeunira l'étude de la littérature française par d'ingénieuses comparaisons avec les chefs-d'œuvre d'outre-Rhin et d'outre-Manche. C'est ainsi que dans une leçon mémorable, dont un des auditeurs évoquait naguère le souvenir[1], il rapprochera de *la Mort de César*, de Voltaire, le *Jules César*, de Shakspeare. « L'impres-

1. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, 1re partie, p. 117 et suiv.

sion fut prodigieuse, le triomphe de Shakspeare inénarrable. L'agitation se prolongea longtemps après la séance, dans les couloirs, dans la cour, dans les rues avoisinant la Sorbonne. M. Villemain n'a pas connu, dans toute sa carrière de professeur, un jour pareil. Ce fut comme une sorte de *Préface de Cromwell* en action. »

Si les maîtres de la jeunesse, tenus par le respect des traditions à une certaine réserve, vont se montrer sympathiques au Romantisme, on devine quelle sera l'attitude des nouveau-venus dans la critique écrite, dans le journalisme. Il est impossible qu'une époque de rénovation aussi féconde que celle de la Restauration ne renouvelle pas la critique. Cette rénovation va se produire, en effet, dans les conditions les meilleures et de la façon la plus efficace. La critique sera créée, non par un homme, ce qui lui imposerait quelque chose d'étroit et d'exclusif, mais par un groupe d'hommes, tous plus ou moins remarquables. De plus, ces hommes, unis dans leur tâche, n'apparaîtront qu'au moment où des œuvres très supérieures se seront déjà produites. Ils seront donc l'organe de la littérature nouvelle; ils la constateront et la légitimeront en droit. En 1824, *le Globe* sera fondé; et jusque vers 1830 il restera presque exclusivement littéraire Son succès sera immense, son action considérable. Il devra l'un et l'autre au talent de ses rédacteurs,

sans doute, mais aussi à la forte position qu'il aura su prendre dès le principe. Laquelle? Celle-ci : il ruinera l'autorité de la fausse tradition en littérature. En face des Classiques endurcis, maintenant et imposant Aristote et Boileau, réprouvant toute œuvre nouvelle, et de concert avec le public si vivant d'alors, qui ne veut plus des vieilleries réchauffées qu'on s'obstine à lui servir, il démontrera que les grands génies ont été dans leur temps des créateurs, des novateurs; qu'il ne faut pas les copier, mais les imiter, c'est-à-dire faire comme eux des œuvres nouvelles, originales. D'autre part, il critiquera les excès des Romantiques qui, un moment enivrés par le triomphe, voudront faire croire que tout ce qui est nouveau est beau. Enfin, avec les poètes et les romanciers, il contribuera à faire connaître à la France et à rendre populaires les grands écrivains et les chefs-d'œuvre de l'Angleterre et de l'Allemagne.

Les peintres y travailleront également. Il ne faut pas les oublier, ces charmeurs des yeux et de l'esprit, qui furent, eux aussi, à cette époque, tout imprégnés de l'influence étrangère, et firent, comme les poètes et les historiens, leur révolution romantique. Des jeunes hommes vont venir, vaillants, hardis, pleins d'espérance et de foi, qui, tournant le dos à l'école de David et à l'Institut figé dans le culte de l'antiquité, des formes nues, des belles lignes et du dessin

irréprochable, glorifieront la couleur, le mouvement, la vie ; qui, comme les poètes, les historiens, les romanciers, ressusciteront avec leurs costumes pittoresques les hommes du moyen âge, ou aborderont des sujets modernes, ou illustreront les poèmes de Gœthe, de Shakspeare, de Byron. Gros, dans des tableaux grands comme des épopées, racontera la bataille d'Eylau et la peste de Jaffa; et Géricault, bientôt après, fera le *Radeau de la Méduse*. Louis Boulanger attachera sur un cheval fougueux, nourri d'herbes marines, le Mazeppa de Byron. Ary Scheffer, le plus fidèle peut-être, après Gounod, des traducteurs de Gœthe, fera revivre Mignon et Marguerite, Faust et le roi de Thulé. Delacroix enfin, le plus grand de tous, et qui va conquérir le glorieux privilège de réveiller à chaque œuvre nouvelle les haines et les admirations, sera tour à tour, avec la *Barque de Don Juan* et la *Barque de Dante*, *Hamlet*, *Othello*, *Médée*, le *Triomphe d'Apollon*, l'*Entrée des croisés à Constantinople*, *la Noce Juive*, *les Femmes d'Alger*, *les Massacres de Scio*, l'homme de tous les temps et de tous les livres : l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes, l'Angleterre, la Grèce, l'Espagne et l'Italie, Shakspeare, Byron, Dante, rien ne lui sera étranger.

A propos de Delacroix, en effet, comme à propos de tous les autres, artistes et poètes, il est juste de remarquer que si la double action de l'Angleterre et

de l'Allemagne doit être, sous la Restauration, prédominante dans notre pays, elle ne sera pas exclusive. Trop de siècles durant la France a été à l'école des peuples du Midi, pour pouvoir se soustraire complètement à leur influence. On imitera l'Angleterre et l'Allemagne, mais on n'oubliera pas l'Espagne et l'Italie, le Tasse, Dante, Boccace, le Romancero et ces drames espagnols si étranges, si libres et déjà si romantiques. Témoins *la Barque de Dante*, *Francesca di Rimini;* témoins *Graziella*, les *Contes d'Espagne et d'Italie*, quelques odes de Hugo, et plus tard *Hernani*. Longtemps après le voyage que tout enfant il fit en Espagne avec son père, le poète subissait encore la forte impression reçue; et il terminait ainsi une énumération qui évoquait les villes qu'il avait visitées dans la péninsule :

« Mes souvenirs germaient dans mon âme échauffée :
J'allais, chantant des vers d'une voix étouffée;
Et ma mère, en secret observant tous mes pas,
Pleurait et souriait, disant : C'est une fée,
Qui lui parle et qu'on ne voit pas ».

Cette *fée*, c'est le Génie, plus fécond que toutes les influences venues du dehors. Ils le portent en eux, ces jeunes hommes que nous pouvons maintenant étudier, en suivant, le plus possible, l'ordre des dates, pour mieux montrer la force et la rapidité du grand mouvement romantique.

CHAPITRE VIII

LAMARTINE

L'homme et le poète. — *Les Méditations.*

I

Il y avait trois ans que Mme de Staël était morte, et la littérature française, si glorieusement renouvelée par des œuvres en prose, attendait un poète, lorsqu'au commencement de 1820, entre la mort du duc de Berry et la naissance du duc de Bordeaux, apparut tout à coup, sans s'être annoncé, un petit volume de vers intitulé : *Les Méditations.*

Ce fut une explosion d'enthousiasme, un universel enivrement. Le nom du poète, inconnu la veille, voltigeait, vingt-quatre heures plus tard, sur les lèvres des hommes, des jeunes hommes surtout, et des femmes. « Un poète nous est né cette nuit », écrivait Talleyrand à un ami. On ne s'abordait plus dans la rue et dans les salons qu'en récitant des strophes du *Lac* ou du *Vallon.*

Ce ravissement du public, qui, depuis *Le Cid* au moins, est le meilleur des juges, et dont l'instinct vaut plus que toutes les critiques des pédants, révélait qu'un événement rare venait de se produire, et que notre histoire littéraire s'était enrichie d'une date mémorable. Mais ce qui avait précédé immédiatement et ce qui suivit de près la publication du petit in-seize, l'accueil malveillant fait au manuscrit par les éditeurs et au livre par les Classiques, ne le montrait pas avec moins d'éloquence. Non seulement le premier libraire, à qui le nouveau venu s'adressa, ne voulut pas imprimer son recueil, mais encore, empiétant avec une comique outrecuidance sur les droits de la critique et se mêlant de choses très étrangères à son métier, il osa donner des conseils au jeune inconnu. « J'ai lu vos vers, lui dit-il; ils ne sont pas sans talent(!), mais ils sont sans étude. Ils ne ressemblent à rien de ce qui est reçu et recherché dans nos poètes. On ne sait où vous avez pris la langue, les idées, les images de cette poésie ; elle ne se classe dans aucun genre défini. C'est dommage ! Il y a de l'harmonie. Renoncez à ces nouveautés qui dépayseraient le génie français. Lisez nos maîtres, Delille, Parny, Michaud, Raynouard, Luce de Lancival, Fontanes : voilà les poètes chéris? du public. Ressemblez à quelqu'un si vous voulez qu'on vous reconnaisse et qu'on vous lise. »

C'est précisément parce qu'elles ne se classaient

dans aucun genre défini et ne rappelaient rien de connu, que *les Méditations* s'emparèrent si vivement du public et de la gloire, malgré les craintes du poète, résigné d'avance à un échec. « Le public, écrivait-il alors, s'est trop endurci le sentiment, le goût et l'oreille aux vers techniques de Delille, d'Esménard et de toute l'école classique de l'Empire, pour trouver du charme à des effusions de l'âme qui ne ressemblent à rien. » Et c'est précisément aussi parce que le poète nouveau ne se réclamait pas de ses prédécesseurs admirés, que les Classiques, dont la plupart appartenaient à cette *école de l'Empire*, le prirent si durement à parti. A l'apparition d'*Atala*, Morellet s'était fort amusé du nez du père Aubry, dont J. Chénier avait avec beaucoup d'irrévérence tiré la barbe vénérable. *Les Méditations* mirent M. Andrieux, professeur très populaire du Collège de France, un des plus fidèles et des plus passionnés défenseurs des antiques traditions littéraires, tout à fait hors de lui, malgré ses soixante et un ans. M. Patin aimait à raconter [1], qu'entrant un jour chez le secrétaire perpétuel de l'Académie française, il le trouva arpentant son cabinet comme un forcené. L'auteur des *Étourdis* allait et venait de la fenêtre à la cheminée, et un

1. Cette anecdote, que j'ai entendu raconter par M. Patin chez Mme Adolphe Garnier, se retrouve dans *Soixante ans de souvenirs* de M. Legouvé : 1re partie, p. 40.

exemplaire broché des *Méditations* se disloquait entre ses mains. « Ah! pleurard, disait-il à l'auteur absent, tu te lamentes!... tu es semblable à une feuille flétrie, et poitrinaire!... Qu'est-ce que cela me fait à moi?... *Le Poète mourant, le Poète mourant!* Eh bien! crève, animal! tu ne seras pas le premier. » Dans ses cours et dans les salons, M. Andrieux était plus maître de lui. Ce vieillard aux yeux vifs, au sourire fin et malicieux, ne s'emportait plus; il plaisantait, et parvenait même à faire rire, le soir, celles que le *Chantre d'Elvire* (on l'appelait déjà ainsi), avait fait pleurer le matin [1]. « Nous avons, disait-il, des messieurs qui nous

1. Il fera aussi pleurer les militaires, depuis les sous-lieutenants imberbes jusqu'aux maréchaux bronzés. « C'était sous la tente, sur la frontière du Maroc. Les secrétaires et les aides de camp du maréchal Bugeaud se tenaient dans un campement contigu à celui occupé par le gouverneur. « Que font Rivet, Roches et Trochu? » demanda un jour le maréchal à l'un de ses aides de camp; « envoyez-moi l'un d'eux; sont-ils très occupés? » — « Je ne crois pas, répondit l'officier; ils lisent tout haut *Jocelyn*, le nouveau livre de Lamartine. » — « Ah! ils lisent des poésies, ces messieurs, » fit le maréchal; et en même temps il entra dans la tente des secrétaires. « Belle occupation, ma foi, que la vôtre, messieurs, fit-il en s'animant; avez-vous donc tant de loisirs, tant d'heures à perdre pour lire des rêveries et des songe-creux? Ah! les poètes et les députés-poètes qui font de la politique! En vérité, je vous croyais plus sérieux. » Et voilà le maréchal s'emportant contre les poètes et prenant en pitié tous les rimailleurs, gent inutile et non sans nuisance, etc. Les jeunes officiers tentèrent en vain de défendre l'auteur des *Méditations* : ils furent battus. — Cependant le soir, après dîner, voyant le calme revenu, un des officiers de l'état-major reprit la conversation, et chercha à persuader le maréchal. « Bref, fit celui-ci, que lisiez-vous donc de si intéressant, lorsque je vous ai inter-

content dans leurs vers comment ils s'en vont se promener et faire leur prière dans les bois avec de belles dames. Je ne trouve pas cela édifiant... je ne trouve pas cela édifiant du tout... oh! non, pas du tout! »

Qui était donc ce *monsieur* à qui M. Andrieux prête l'habitude d'aller, sous les arbres et sous les étoiles, *faire sa prière* avec de *belles dames,* et qui, paraît-il, le racontait?

Après vingt-cinq minutes de marche, le train qui va de Mâcon à Moulins arrête le voyageur à la station de Saint-Sorlin. Passé ce village un peu triste, on descend à gauche dans une étroite et profonde vallée,

rompus? » — « Le poème de *Jocelyn*, répondit un des jeunes gens, une des plus belles pages de Lamartine. » — « Si Monsieur le maréchal, ajouta timidement Roches, me permettait de lui citer un seul passage de l'œuvre, peut-être nous pardonnerait-il de ne point partager son avis. » — « Eh bien, faites, » dit le maréchal en maugréant. M. Roches commença à déclamer les vers harmonieux du maître. Lorsqu'il eût achevé la première page : « Donnez-moi cela, » s'écria tout d'un coup le maréchal; et, arrachant le livre des mains de son interprète, voilà le vieux soldat, de sa voix superbe et timbrée, relisant le passage et poursuivant le touchant et dramatique récit de la mère de Jocelyn mourante. Peu à peu, subjugué malgré lui par le charme entraînant du poète et pénétré du sujet, on sentait que l'émotion gagnait le déclamateur improvisé, jusqu'au moment où les mots étranglés s'arrêtèrent dans sa gorge. De grosses larmes obscurcissaient ses yeux. « Ah! c'en est trop, cette fois, s'écria en riant le maréchal ; voilà que je vais pleurer comme vous! » M. Roches raconta plus tard l'anecdote à Lamartine, qui déclara n'avoir reçu de sa vie plus bel éloge de ses poésies. » *Maréchal Bugeaud*, par le comte d'Ideville, t. III, p. 219.

que traverse un joli ruisseau voilé de saules et d'épines. De l'autre côté du ruisseau, un sentier grimpe, pierreux et malaisé, vers un hameau dominé par une église, bien pauvre aujourd'hui et bien délabrée. Presque en face, une vieille porte cochère donne accès dans une large cour au fond de laquelle s'élève une maison carrée toute tapissée de lierre; à droite et à gauche s'étend un grand jardin, dont les murs, à hauteur d'appui, permettent aux yeux de se promener librement sur les coteaux, où les vignes alternent avec les champs d'orge et de fèves. Ce petit village, c'est Milly; et c'est dans cette maison que Lamartine, né à Mâcon le 21 octobre 1790, a passé son enfance. La propriété, que possède aujourd'hui un homme très accueillant, s'est nécessairement modifiée dans son aménagement intérieur; il ne reste presque rien de cette grande chambre à l'alcôve profonde, où la famille avait coutume de se réunir le soir, et où j'évoquais naguère la scène décrite par l'auteur des *Confidences :* le père lisant à haute voix *la Jérusalem délivrée;* la jeune mère à demi renversée sur des coussins, et berçant dans ses bras une enfant endormie; une autre petite fille, plus âgée, assise sur un tabouret au pied du canapé; et le futur grand homme, le bras appuyé sur les genoux de son père, buvant chaque parole, devançant chaque récit, dévorant le livre dont les pages tournaient trop lentement au gré

de son impatience. Mais si les nécessités du confort moderne ont amélioré la maison, le pays est bien toujours le même, quoique naturellement embelli par l'imagination du poète et la tendresse reconnaissante du petit campagnard qui y a vécu ses premières et ses plus heureuses années. Autant l'enfance de Victor Hugo, promené par ses parents en Italie et en Espagne, fut tourmentée et vagabonde, autant celle de Lamartine resta sédentaire et paisible. Élevé pieusement, féminin ement, librement par une mère très tendre, un père adoré, des sœurs aimables et bonnes, un prêtre un peu romanesque, des paysans qui le chérissaient comme un fils, le jeune homme prenait, en même temps que le goût des plaisirs simples et des exercices vigoureux, celui de la rêverie et de la campagne. Aussi, ne put-il supporter la vie de lycée quand, à quatorze ans, on l'envoya à Lyon. Cette existence disciplinée, militaire (les collèges de l'Empire étaient des casernes) fit sur lui une impression si vive et si triste, que des projets d'évasion et de suicide l'assaillirent en force. Il fallut le retirer. Confié aux prêtres de Belley, il ne revint à Milly qu'à dix-sept ans, ne sachant rien.

Deux occupations partagèrent alors sa vie. Tout le jour il chassait, ou courait le pays à cheval; le soir il lisait.

« Je dévorais toutes les poésies et tous les romans dans lesquels l'amour s'élève à la hauteur d'un sentiment, au pathétique de la passion, à l'idéal d'un culte éthéré. Mme de Staël, Mme Cotin, Mme de Flahaut, Richardson, l'abbé Prévost, les romans allemands d'A. Lafontaine, ce Gessner prosaïque de la bourgeoisie, fournirent pendant des mois entiers de délicieuses scènes toutes faites au drame intérieur de mon imagination de seize ans. Je m'enivrais de cet opium de l'âme qui peuple de fabuleux fantômes les espaces encore vides de l'imagination des oisifs, des femmes et des enfants. Je vivais de ces mille vies qui passaient, qui brillaient, et qui s'évanouissaient successivement devant moi, en tournant les pages de ces volumes plus enivrantes que les feuilles de pavots.

« Ma vie était dans mes songes. Mes amours se personnifiaient dans ces figures idéales qui se levaient tour à tour sous l'évocation magique de l'écrivain, et qui traversaient les airs en y laissant pour moi une image de femme, un visage gracieux ou mélancolique, des cheveux noirs ou blonds, des regards d'azur ou d'ébène, et surtout un nom mélodieux. Quelle puissance que cette création par la parole qui a doublé le monde des êtres et qui a donné la vie à tous les rêves de l'homme ! Quelle puissance surtout à l'âge où la vie n'est elle-même encore qu'un rêve, et où l'homme n'est encore qu'imagination !

« Mais ce qui me passionnait par-dessus tout, c'étaient les poètes, ces poètes qu'on nous avait avec raison interdits pendant nos mâles études, comme des enchantements dangereux qui dégoûtent du réel en versant à pleins flots la coupe des illusions sur les lèvres des enfants.

« Parmi ces poètes, ceux que je feuilletais de préférence n'étaient pas alors les anciens dont nous avions, trop

jeunes, arrosé les pages classiques de nos sueurs et de nos larmes d'écolier. Il s'en exhalait, quand je rouvrais leurs pages, je ne sais quelle odeur de prison, d'ennui et de contrainte, qui me les faisait refermer comme le captif délivré qui n'aime pas à revoir ses chaînes ; mais c'étaient ceux qui ne s'inscrivent pas dans le catalogue des livres d'étude, les poètes modernes, italiens, anglais, allemands, français, dont la chair et le sang sont notre sang et notre chair à nous-mêmes, qui sentent, qui pensent, qui aiment, qui chantent, comme nous pensons, comme nous chantons, comme nous aimons, nous hommes des nouveaux jours : le Tasse, le Dante, Pétrarque, Shakspeare, Milton, Chateaubriand, qui chantait alors comme eux, Ossian surtout, ce poète du vague... »

Cette vie et ces lectures furent interrompues par un voyage en Italie. Il ne lui manquait plus que cela, et l'amour de Graziella, pour achever une éducation toute de sentiment, et peu virile. Heureusement, au retour des Bourbons, Lamartine dut imiter les jeunes gens des familles restées attachées à l'ancienne monarchie : il entra dans la maison militaire de Louis-XVIII, mais ne reprit pas son service suspendu pendant les Cent-Jours. Revenu à Milly, il recommença sa vie d'autrefois, coupée de temps à autre par des excursions en Savoie et en Suisse, dans les Alpes et au lac du Bourget. C'est là qu'il connut et aima la jeune femme d'un vieux savant, cette *Elvire* dont la mort prématurée le toucha au cœur, profondément.

Aux impressions vives de ses jeunes années, au sentiment religieux, si bien développé en lui par sa mère, et à la passion de la nature s'était joint un autre sentiment, plus tendre. Le poète avait en lui désormais les trois sources qui devaient inspirer son génie : il chanta ; et ses chants réunis sont *les Méditations*, les premières parues en 1820, les nouvelles en 1823. En 1825, Lamartine publiait *Le dernier chant du pèlerinage d'Harold*, et en 1830, l'année même de son élection à l'Académie française, *les Harmonies poétiques et religieuses*.

Le poète ne chantera plus longtemps. En dix ans il donnera deux poèmes, *Jocelyn* et la *Chute d'un ange*, puis *les Recueillements poétiques*, et ce sera tout. C'est le prosateur qui se montrera à son tour, avec le *Voyage en Orient* (ce voyage que la mort d'une fille, la petite Julia, coupa si douloureusement), avec *l'Histoire des Girondins*, *les Confidences*, *les Mémoires*, *les Entretiens de critique*, etc. Au poète succédera aussi l'homme politique, l'orateur, député en 1833, chef du gouvernement provisoire en 1848. Le coup d'État le rendit à la vie privée, et la pauvreté le courba vers des besognes indignes de lui. Il mourut à quatre-vingts ans, le 21 mars 1869, et fut enterré à Saint-Point, près de Milly. Ses funérailles ne furent pas grandioses, comme celles de Victor Hugo, mais combien plus touchantes! « Transportés à Saint-Point, pendant l'hiver, ses restes

quittèrent le chemin de fer à Mâcon, et traversèrent lentement les bourgs semés sur la route. La neige tombait avec abondance. A l'entrée de chaque village se trouvaient le curé qui attendait le cercueil pour le bénir, et les populations qui se mettaient à genoux pendant qu'il passait. Les cloches des diverses églises se répondaient et s'annonçaient l'une à l'autre le funèbre convoi. Près de Saint-Point, un vieux paysan, debout devant sa porte, pleurait. — « Vous pleurez, mon pauvre homme, lui dit, en lui prenant la main, Jules Sandeau qui faisait partie du cortège; vous faites là une grande perte. » — « Ah! oui, monsieur; c'était un homme qui faisait honneur à la commune [1]. » Cette réponse ne vaut-elle pas beaucoup d'oraisons funèbres?

C'est que Lamartine était aimé de ses paysans... et de tout le monde. Il était bon, profondément bon et généreux. Un jour, il donne son manteau tout neuf à un poète besogneux et râpé, et souscrit d'avance pour les premiers exemplaires d'un recueil de vers qui, sans doute, ne paraîtra jamais; un autre jour, il casse entre les mains d'une veuve sans ressources une tirelire, dont les économies lui promettaient une voiture découverte depuis longtemps rêvée; une autre fois encore, A. de Vigny n'ayant pu obtenir du gouvernement des

1. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, 2e partie, p. 376.

secours pour Lassailly, Lamartine fait, pendant la séance de la Chambre des députés, une quête que son obole rend très fructueuse. Voilà ce qu'était la dissipation de Lamartine, et pourquoi il faisait des dettes. Aussi, est-ce le cœur de l'homme, presque autant que le génie du poète, que l'auteur d'*Éloa*, dont le journal est si plein de si belles pensées sur la bonté, aimait et admirait. « Je n'ai jamais lu, disait-il, deux *Harmonies* ou *Méditations* de Lamartine, sans me sentir les larmes aux yeux. Quand je les lis tout haut, les larmes coulent sur ma joue. Heureux, quand je vois d'autres yeux plus humides que les miens! Larmes saintes, larmes bienheureuses, d'adoration, d'admiration et d'amour! »

Lamartine était bon..., et il était simple. Il n'avait rien de l'irritabilité bien connue des poètes; et sa vanité, quand d'aventure elle se manifestait, restait d'une candeur naïve. Il savait bien qu'il était un grand poète, quoiqu'il ait prétendu être un simple *amateur de poésie*, et qu'il se soit mis comme versificateur très au-dessous de Victor Hugo; mais il se croyait surtout un grand architecte et un grand viticulteur, de même que Ingres se jugeait le plus harmonieux des violonistes. Une nuit de septembre qu'il voyageait en coche avec un inconnu, il interpella brusquement son compagnon de route. « Savez-vous, monsieur, lui dit-il, avec qui vous vous trouvez ici?

Je suis le premier vigneron de France. » Lamartine revenait de Milly, très satisfait de sa vendange. Et ce n'est qu'au jour levant que le voyageur reconnut celui dont il s'attendait à recevoir les offres pour une commande de vin...

Son intelligence était aussi universelle et compréhensive que sa bonté. S'il chantait

« Comme l'homme respire,
Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
Comme l'eau murmure en coulant »,

tout aussi naturellement, aussi facilement, il était historien, homme politique, orateur, économiste, ingénieur; et sur toute chose il laissa fortement marquée la griffe du lion. Seul, le critique était médiocre. Mais c'est le poète qui nous intéresse ici, le poète d'avant 1830, celui des *Méditations*.

II

C'est parce qu'elles apportaient quelque chose de très nouveau et répondaient aux vagues aspirations de tous, que les premières poésies de Lamartine furent saluées, à leur naissance, d'une universelle acclamation. Cependant, il n'y a pas d'exemple qu'une œuvre d'art, si originale qu'elle soit, se distingue tout à fait des productions immédiatement antérieures ou

contemporaines, et ne trahisse point de quelque façon les idées, les habitudes et le goût du moment. Dans l'histoire littéraire, pas plus que dans la nature, il ne se fait de sauts brusques. Les chênes gardent encore leurs feuilles sèches au milieu des jeunes pousses verdissantes, et relient ainsi sur leurs branches l'année qui bourgeonne à celle qui s'en est allée; de même le premier chef-d'œuvre d'un art nouveau rattache toujours par quelques liens la littérature prête à s'épanouir à celle qui achève de vivre. Tel avait été *Le Cid*, avec ses personnages héroïques et romanesques, son style si vif, si franc, mais çà et là semé de pointes dans le goût du jour. Telles étaient aussi *les Méditations*. Si le génie de Lamartine a été nourri, développé par la lecture de tous les écrivains modernes et étrangers qui ont eu tant d'action sur le mouvement romantique, son éducation laisse en lui la trace manifeste de l'influence classique. Il commence par faire des tragédies, très correctes et très régulières, une *Médée*, un *Saül*, une *Zoraïde;* il conçoit l'idée d'un poème épique, *Clovis;* il compose des élégies et imite Parny, dont il lit l'éloge à l'Académie de Mâcon. Aussi retrouve-t-on dans *les Méditations* les souvenirs et les procédés des poètes du XVIIIe siècle, des épithètes vagues, des métaphores banales et usées, à la Delille : *le char de la Victoire* et *le char de l'Aurore*, *les liquides vallons de l'Océan*, *la lyre*

qui vibre et *le cœur qui vibre*, les canons qui sont des *bronzes et des tonnerres*, les fusils *des tubes enflammés*, la poudre qui est *un salpêtre brillant et courant au milieu des torrents de fumée*, la plaine qui n'est rien moins *qu'écumante du sang des humains;* etc. Le vers a parfois aussi la monotonie et l'uniformité de ses aînés Tous ces défauts, nous les remarquons aujourd'hui, forcément, nous qui ne comprenons guère le culte dont nos grands parents de 1820 honoraient Delille, cet *enchanteur*, comme le traite encore une notice publiée en 1844, après l'apparition des *Méditations*, des *Harmonies*, des *Orientales*, des *Feuilles d'automne*, des *Contes d'Espagne et d'Italie*. Mais, sauf Victor Hugo, qui appelait Lamartine « le dernier des poètes classiques », personne, parmi les contemporains, ne remarqua ce qu'il y avait encore de *vieux ieu* dans *les Méditations*. Pourquoi? Parce qu'on était habitué à ces façons d'écrire. Au contraire, ce qui frappa nos pères, en 1820, et ce qui, nécessairement, ne nous étonne plus aujourd'hui, c'est ce qu'il y avait dans ces poésies nouvelles d'original et d'étrange pour le fond et pour la forme. Qu'est-ce donc?

Dans le premier recueil des *Méditations*, une pièce est restée célèbre entre toutes, et eut dans l'âme des lecteurs plus de retentissement que les autres : c'est *le Lac*. Dès qu'on la connut, Lamartine devint *le poète*

du Lac, et le lac du Bourget fut le lac par excellence. Elle est importante, cette pièce, non seulement parce qu'elle est très belle, que tous la savent par cœur, et que la musique de Niedermeyer l'a répandue dans le monde entier[1], mais aussi parce qu'elle marque une date dans l'histoire intellectuelle de Lamartine, et fut la première révélation, la première manifestation réelle de ses facultés poétiques. C'était la première fois que la poésie et le poète (ici, c'est tout un)[2], parlaient un langage personnel, très ému, très intime et très doux. *Le Lac*, c'est l'harmonieux écho de tendres serments échangés aux eaux d'Aix, en 1816, par le poète et cette aimée mystérieuse que la mort devait prendre un an plus tard. Sans doute Lamartine, dont une jeune fille de Mâcon d'abord, puis une ouvrière napolitaine avaient déjà troublé le cœur, n'était pas arrivé à l'âge de vingt-six ans sans croire connaître et sans chanter l'amour; mais combien différente était l'inspiration! Même lorsque les souvenirs de ses lectures favorites, surtout les vers amoureux de Parny qui formèrent, dit-il, « sa timide ignorance », ne le hantaient pas, quand il écrivait ce fragment dédié à *Elvire*, mais composé en réalité (il l'avoue lui-même)

1. A Rome, en une semaine, dans quatre salons, j'ai entendu chanter sept fois *le Lac*.

2. Th. Gautier a dit, *Portraits contemporains*, p. 172 « Lamartine n'était pas seulement un poète, c'était la poésie même ».

pour Graziella, on sentait l'imitation; et les beaux vers ne venaient pas du cœur, exclusivement. Le poète aimait, mais il se rappelait en chantant, et rappelait que Properce avait aimé Cynthie, Pétrarque Laure, et Tasse Éléonore :

« Oui, l'Anio murmure encore
Le doux nom de Cynthie aux rochers de Tibur;
Vaucluse a retenu le nom chéri de Laure;
Et Ferrare au siècle futur
Murmurera toujours celui d'Éléonore.
Heureuse la beauté que le poète adore! »

Or, ces réminiscences classiques jettent toujours quelque froid dans les déclarations les plus passionnées. Au contraire, l'amour qui attendait Lamartine sur les bords du lac immortel le prit tout entier, sincèrement, profondément; et c'est avec son cœur qu'il chanta. De là, l'émotion du poète et le ravissement des lecteurs, ravissement renouvelé bientôt et redoublé par ces autres chants d'amour qui s'appellent *Ischia*, *Sappho*, etc. L'effet produit fut analogue à celui qu'avait provoqué, soixante ans auparavant, l'apparition de *la Nouvelle Héloïse*. L'amour, que les poètes légers du XVIIIe siècle avaient méconnu et remplacé par le caprice et le libertinage, la passion profonde et vraie qui pénètre l'âme et l'élève, tous ces sentiments éternels, on les retrouvait donc enfin! Et on les retrouvait, non plus, comme chez J.-J. Rousseau, mêlés

d'inquiétantes idées sociales, mis au-dessus du devoir, et justifiés, glorifiés dans tous leurs emportements, mais purifiés et idéalisés par la rêverie, par une mélancolie vague, tout à fait à la mode de 1820, et par la perpétuelle obsession de la mort inévitable.

Car le poète, qui a vu mourir une femme aimée [1], et qui lui-même est d'une santé chétive, unit sans cesse, comme les Grecs antiques qui donnaient à Thanatos les attributs d'Éros, la pensée de la mort à celle de l'amour. L'idée qu'il faut mourir le poursuit sans cesse, même aux jours où il est le plus heureux, quand, par exemple, avec la jeune femme qu'il vient d'épouser, il se retrouve sous les jasmins d'Ischia, « cette oasis de sa jeunesse » :

> « Sous ce ciel où la vie, où le bonheur abonde,
> Sur ces rives que l'œil se plaît à parcourir,
> Nous avons respiré cet air d'un autre monde,
> Élise!... Et cependant on dit qu'il faut mourir! »

Seulement, cette constante préoccupation de la grande échéance se traduit dans les vers du poète sous deux formes très différentes : tantôt, comme dans *Philosophie, le Golfe de Baïes*, *Sagesse*, *Prélude*, *la Branche d'amandier*, l'idée que les joies de la vie sont

1. Je ne parle pas de Graziella. Le poète a pleuré sa mort dans des strophes bien connues; mais, un de mes vieux amis de Naples m'a affirmé que la fille du pêcheur, qu'il avait connue, était morte âgée de soixante ans et mère de six enfants.

fragiles et fugitives invite le poète à jouir des heures heureuses, d'une chair périssable et d'un cœur qui bientôt ne battra plus; et alors, comme Horace dans l'*Ode à Sestius*, comme les convives de Trimalcion devant le squelette d'argent, comme Ronsard dans le sonnet pour Hélène et les stances à Marie, il dira :

« Un jour tombe, un autre se lève;
Le printemps va s'évanouir;
Chaque fleur que le vent enlève
Nous dit : « Hâtez-vous d'en jouir! »

Et puisqu'il faut qu'elles périssent,
Qu'elles périssent sans retour,
Que les roses ne se flétrissent
Que sous les lèvres de l'Amour! »

Tantôt, au contraire, le bonheur présent est impuissant à dissiper la redoutable vision de la grande Endormeuse :

« Vois d'un œil de pitié la vulgaire jeunesse,
Brillante de beauté, s'enivrant de plaisir,
Quand elle aura tari sa coupe enchanteresse,
Que restera-t-il d'elle? A peine un souvenir!
Le tombeau qui l'attend l'engloutit tout entière,
Le silence éternel succède à ses amours... »

C'est par cette tristesse, non moins que par ses chants d'amour, par cette mélancolie si nouvelle dans notre littérature, mais si aimée et si répandue depuis Chateaubriand et Byron, que Lamartine remua pro-

fondément les âmes, et les conquit. Cette génération, née au sein de la guerre et pour la guerre, cette jeunesse soucieuse, dont A. de Musset devait peindre le vague malaise en termes inoubliables, se retrouvait à chaque page de ces *Méditations*, où le poète, assez heureux pour traduire dans la langue écrite ce que tous sentaient, se faisait l'interprète des cœurs silencieux.

De même, il appelait à lui toutes les âmes mystiques et pieuses, celles-là surtout qui ne croient pas à un dogme positif, mais qui ont pourtant un ardent besoin d'espérer, d'adorer et de prier. Et elles étaient nombreuses sous la Restauration. Pas plus que beaucoup d'autres, Lamartine n'avait la foi sereine et sûre d'un Bossuet ou d'un Calvin; mais il était très religieux, et sa religion, comme son génie, était tout entière dans son cœur. C'est qu'aussi son éducation sur ce point avait été faite par sa mère, le meilleur et le plus saint des prêtres. Il avait passé la quarantaine, qu'il se rappelait encore et récitait les prières apprises sur les genoux maternels, son autel familier. « Les versets, les lambeaux de psaumes que ma mère murmurait à voix basse en se promenant le soir dans l'allée du jardin de Milly [1], remontaient dans ma mémoire, et j'éprouvais une volupté intime et profonde à les jeter

1. Cette allée a été pieusement respectée, mais les grands arbres sont morts.

à mon tour à l'onde, au vent, à cette oreille toujours ouverte pour laquelle aucun bruit du cœur ou des lèvres n'est jamais perdu ! La prière que l'on a entendu proférer par quelqu'un qu'on aima et qu'on a vu mourir est doublement sacrée ! Qui de nous ne préfère le peu de mots que lui a enseignés sa mère aux plus belles hymnes qu'il pourrait composer lui-même ? Voilà pourquoi, de quelque religion que notre raison nous fasse à l'âge de raison, la prière chrétienne sera toujours la prière du genre humain. » Aussi y revenait-il sans cesse, dans *la Prière*, dans *la Foi*, dans *l'Immortalité*.

Sans doute, comme beaucoup d'âmes inquiètes autour de lui, il a souvent douté :

« Ame, qui donc es-tu? Flamme qui me dévore,
Dois-tu vivre après moi? Dois-tu souffrir encore?
Hôte mystérieux, que vas-tu devenir?
Au grand flambeau du jour vas-tu te réunir?
Peut-être de ce feu tu n'es qu'une étincelle,
Qu'un rayon égaré que cet astre rappelle;
Peut-être que mourant lorsque l'homme est détruit,
Tu n'es qu'un suc plus pur que la terre a produit,
Une fange animée, une argile pensante...
Qui te révélera, redoutable mystère? »

Même une fois, dans *le Désespoir*, il lui est arrivé de blasphémer celui qu'il avait balbutié tout enfant. Mais ces doutes, ces cris de révolte, « ce rugissement de son âme », comme il l'appelle, ces imprécations sacri-

lèges ne duraient pas : son âme baisait bientôt après la main de Dieu qui l'écrasait, et se raccrochait aux croyances de son berceau :

« Oui, j'espère, Seigneur, en ta magnificence;
Partout, à pleines mains, prodiguant l'existence,
Tu n'auras pas borné le nombre de mes jours
A ces jours d'ici-bas, si bornés et si courts.
Je te vois en tous lieux conserver et produire :
Celui qui peut créer dédaigne de détruire.
Témoin de ta puissance et sûr de ta bonté,
J'attends le jour sans fin de l'immortalité. »

Si le poète associe à l'amour l'idée de la mort et le sentiment religieux, toujours aussi il y mêle la nature. Pour le jeune campagnard de Milly, élevé au milieu des champs, pour le voyageur qui parcourut l'Italie, la Suisse et la Savoie, la nature fut, comme pour J.-J. Rousseau, une seconde mère, une éducatrice féconde et tendrement aimée. Déjà, il l'avait chantée au collège de Bellay, en 1809. Elle l'inspira véritablement le jour où il put lui associer des émotions sincères et vives. Ici, comme l'auteur de *la Nouvelle Héloïse* encadrant dans l'admirable paysage du Haut-Valais les amours de Julie et de Saint-Preux, il lui demande un fond de tableau pittoresque et poétique, et il écrit *le Lac*, *Ischia*, *le Golfe de Baïes;* là, comme l'auteur des *Confessions* et des *Rêveries d'un promeneur solitaire*, il communie directement avec cette

amie vivante et parlante; il la mêle à ses tristesses, et vient chercher auprès d'elle le repos et l'oubli : alors il écrit *l'Isolement*, *le Soir*, *le Vallon*. Mais jamais on ne trouvera chez lui de pures descriptions, dans le genre des cinquante couchers de soleil que Delille se vantait d'avoir composés, ou semblables aux poèmes finement ciselés et vides de sentiment qu'on nous a depuis donnés si souvent. Et ce fut là encore une des causes du succès des *Méditations*. Depuis J.-J. Rousseau qui avait introduit, selon le mot heureux de Sainte-Beuve, le *vert* dans la littérature, et éveillé dans les âmes des émotions nouvelles, de grands prosateurs étaient venus, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, dont les descriptions magnifiques et les paysages imposants avaient révélé la beauté des spectacles de la nature; mais aucun poète ne les avait encore chantés. Lamartine était le premier. Et c'est cela encore qui explique l'enchantement des contemporains.

C'est aussi, c'est enfin le rythme, si nouveau, si peu attendu à cette date de 1820. Je faisais tout à l'heure quelques critiques de forme : elles disparaissent devant des beautés supérieures. Si le vers de Lamartine est quelquefois un peu monotone, il est toujours merveilleusement harmonieux, câlinant et berçant. De même, si le poète ne fuit pas toujours les métaphores faciles et connues, il sait aussi trouver

des images d'une originalité grandiose et d'une poésie superbe. Voyez comme dans *les Étoiles*, dont voici le début, les comparaisons se précipitent les unes à la suite des autres, toujours neuves, toujours saisissantes :

« Il est pour la pensée une heure,... une heure sainte,
Alors que, s'enfuyant de la céleste enceinte,
De l'absence du jour pour consoler les cieux
Le crépuscule aux monts prolonge ses adieux.
On voit à l'horizon sa lueur incertaine,
Comme les bords flottants d'une robe qui traîne,
Balayer lentement le firmament obscur,
Où les astres ternis revivent dans l'azur.
Alors ces globes d'or, ces îles de lumière,
Que cherche par instinct la rêveuse paupière,
Jaillissent par milliers de l'ombre qui s'enfuit,
Comme une poudre d'or sur les pas de la nuit,
Et le souffle du soir, qui vole sur sa trace,
Les sème en tourbillons dans le brillant espace.
L'œil ébloui les cherche et les perd à la fois ;
Les uns semblent planer sur les cimes des bois,
Tels qu'un céleste oiseau dont les rapides ailes
Font jaillir, en s'ouvrant, des gerbes d'étincelles.
D'autres, en flots brillants, s'étendent dans les airs,
Comme un rocher blanchi de l'écume des mers ;
Ceux-là, comme un coursier volant dans la carrière,
Déroulent à longs plis leur flottante crinière ;
Ceux-ci, sur l'horizon se penchant à demi,
Semblent des yeux ouverts sur le monde endormi ;
Tandis qu'au bord du ciel de légères étoiles
Voguent dans cet azur comme de blanches voiles,
Qui, revenant au port d'un rivage lointain,
Brillent sur l'océan aux rayons du matin. »

On le voit : si Lamartine est le musicien de la poésie, il sait aussi en être le peintre.

Hélas! comme quelques-uns de ces astres, déjà vieillis, que le poète salue, la gloire de Lamartine a quelque peu pâli. Mais c'est là une loi inexorable à laquelle les plus grands sont provisoirement soumis. On lui reviendra, et il semble même qu'on lui revient déjà.

CHAPITRE IX

VICTOR HUGO

Le poète lyrique. Les *Odes et Ballades*. — *Les Orientales*.

I

Deux ans après *les Premières Méditations*, en 1822, alors que Lamartine était l'homme de France le plus admiré et le plus aimé [1], gâté par le monde comme *Vert-Vert* par les nonnes, un nouveau recueil de poésies parut, signé de Victor Hugo. C'étaient des Odes. Les éditions de ce petit volume se succédèrent rapidement, chaque fois grossies de nouvelles pièces et de nouvelles préfaces. Enfin, en 1826, l'ouvrage reçut sa forme définitive, et devint le livre connu sous le nom d'*Odes et Ballades*.

Lorsque Lamartine publia ses premières poésies, il

1. « Je ne pense pas, a-t-il dit, qu'aucun poète romain ait reçu plus de marques de sympathie, plus de signes d'intelligence et d'amitié de la jeunesse de son temps que je n'en ai reçu moi même. »

avait trente ans [1], et personne n'avait encore entendu parler de lui. Quand Victor Hugo réunit ses *Odes* en volume il avait vingt ans, et était déjà célèbre. Cinq ans auparavant, l'Académie avait récompensé par une mention une pièce de vers du collégien sur *les Avantages de l'étude;* plusieurs autres, depuis, avaient remporté des prix aux *Jeux Floraux;* et, enfin, une ode inspirée par la mort du duc de Berry, reproduite par tous les journaux, récitée dans tous les salons royalistes, publiquement admirée par Chateaubriand, venait de consacrer la jeune gloire de l'*Enfant sublime.*

Les *Odes* furent donc accueillies avec grande faveur. Toutefois, elles n'excitèrent pas l'étonnement qu'avaient provoqué *les Méditations.* C'est que l'auteur n'était pas un nouveau venu, un personnage mystérieux, comme Lamartine; de plus, la forme de l'Ode, qu'il avait adoptée, était un genre très connu, très ancien, très classique [2]; enfin, dans plusieurs préfaces (les préfaces tiennent une grande place dans l'œuvre en prose de Victor Hugo), le futur chef de la nouvelle école déclarait très vivement qu'il n'était rien moins qu'un révolutionnaire. « Ce qu'il désirait par-dessus

1. Dans une lettre-préface des *Nouvelles Méditations,* Lamartine prétend qu'il n'avait que vingt-six ans en 1823; il se rajeunit sensiblement.

2. « L'auteur, dit-il, a adopté la forme de l'Ode parce que c'était sous cette forme que les inspirations des premiers poètes apparaissaient jadis aux premiers peuples. »

tout, disait-il, c'est qu'on ne lui crût pas la prétention de frayer une route ou de créer un genre. Il faisait des odes comme en avaient fait J.-B. Rousseau et Boileau, dont il faut aimer *l'Art poétique*, au moins pour le style, et suivre *religieusement* les préceptes; et nul ne pousse plus loin que lui l'estime pour *cet excellent esprit*. Boileau partage avec Racine le mérite *unique* d'avoir *fixé* la langue française, ce qui suffirait à prouver que lui aussi avait *un génie créateur*. » La seule innovation du jeune poète consistait à supprimer l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopopées et autres figures véhémentes trop prodiguées d'ordinaire. Il cherchait à donner du mouvement à l'ode par les idées plutôt que par les mots :

« S'il est utile et parfois nécessaire de rajeunir quelques tournures usées, de renouveler quelques vieilles expressions et peut-être d'essayer encore d'embellir notre versification par la plénitude du mètre et la pureté de la rime, on ne saurait trop répéter que là doit s'arrêter l'esprit de perfectionnement. Toute innovation contraire à la nature de notre prosodie et au génie de notre langue doit être signalée comme un attentat aux premiers principes du goût. »

* *

Ces idées très nettement exprimées, on le voit, et aussi son admiration respectueuse pour Delille, dont il vante l'élégance et l'harmonie, et qu'il félicite de « connaître parfaitement toutes les délicatesses de

la muse française », expliquent ses protestations contre *les malvoyants* qui veulent le ranger parmi *les Romantiques*. Il déclare d'abord qu'il ne comprend pas cette division en deux écoles :

« Il répudie tous ces termes de convention que les partis se rejettent réciproquement comme des ballons vides, signes sans signification, expressions sans expression, mots vagues que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses préjugés, et qui ne servent de raisons qu'à ceux qui n'en ont pas. Pour lui, il ignore profondément ce que c'est que *le genre classique* et que *le genre romantique*. »

S'il lui faut absolument prendre parti, il veut être placé, dût-il y être confondu, dans les rangs des *conciliateurs*, dont les voix se sont élevées parmi les clameurs des deux armées, et qui se sont présentés avec de sages paroles entre les deux fronts d'attaque.

Ajoutez à cela qu'à cette époque le jeune poète, séparé de son père, le vieux soldat de l'Empire, et élevé par sa mère, une Vendéenne, une *brigande*, est royaliste fougueux et catholique convaincu ; qu'il glorifie les émigrés, « si braves devant la mort et devant l'indigence » ; qu'il salue dans les Vendéens « des martyrs et les derniers des Français » ; qu'il ne voit dans les hommes de la République que « des bourreaux et des assassins », et dans *Buonaparte* « qu'un despote sanguinaire dont la pourpre usurpa-

trice est rouge d'un sang royal, et qui marche dans la nuit des forfaits » : vous aurez un Victor Hugo première manière, qu'il faut bien évoquer ici, puisque c'est le seul qui nous apparaisse à cette date, où nous sommes, de 1822.

Les déclarations modestes placées en tête du premier recueil étaient-elles justifiées, et le poète des *Odes* avait-il raison de ne vouloir pas être pris pour un novateur audacieux? Oui et non. Il est bien certain que dans ces vers très jeunes on retrouve, plus même que chez Lamartine, l'imitation manifeste des derniers poètes classiques. Ici encore, la transition apparaît, très sensible. Hugo n'a renié ni la phraséologie des maîtres qu'il respecte, ni leur style emphatique, ni les périphrases obscures, ni les termes impropres et vagues, ni les rimes faciles et incolores, ni même le bel esprit très cherché. Lisez, par exemple, *Moïse sur le Nil*, cette pièce qui fit du jeune homme un *maître ès-arts floraux*. Vous y relèverez des mots abstraits et bien usés, *le séjour* du moissonneur, *les lambris* des palais, *les voiles jaloux*, *l'arène* humide, etc.; vous serez choqués de voir comme les épithètes, peu précises et peu pittoresques, riment souvent ensemble ; c'est pis que dans le récit de Théramène : *flots mobiles — roseaux fragiles; arène humide — baiser timide; larmes maternelles — lyres éternelles; roi puissant — cortège innocent; ceintures*

transparentes — vagues murmurantes; lit flottant — fleuve inconstant; marche craintive — pudeur naïve. Vous y découvrirez enfin des pointes à rendre jaloux Oronte et Trissotin :

« Je veux être sa mère; il me devra *le jour,*
S'il ne me doit pas *la naissance* ».

Mais à côté de ces défauts évidents, il y a des qualités nouvelles, très originales, qui se révèlent et se développent à mesure qu'on avance, surtout à partir de 1824. Ces qualités, le poète les doit à son imagination naturelle d'abord, à son oreille très musicale ensuite, et enfin à un travail acharné.

Ce qui, dans *les Méditations*, avait frappé les contemporains, c'était l'accent profond et sincère d'une poésie toute personnelle. Lamartine « ignorant qui ne sait que son âme » écrivait « comme homme plutôt que comme poète », et c'est parce que ses vers, comme il le dit lui-même, étaient sortis avec des larmes de son cœur et non de son imagination, qu'il avait transporté les lecteurs jusqu'à l'adoration. « On avait été tout étonné et ravi; car on s'était attendu de voir un auteur, et on avait trouvé un homme. » Victor Hugo est tout différent. Ce n'est pas une émotion personnelle qui le faisait chanter; ce n'est pas des sentiments intimes qu'il essayait surtout de traduire. Dans ce premier recueil, et dans

les Orientales, elles sont assez rares, et peu touchantes, les pièces où le poète, se mettant lui-même en scène, nous ouvre son cœur. Ce n'est qu'après 1830, avec *les Feuilles d'automne* (novembre 1831) qu'il donnera, selon son expression « des vers de l'intérieur de l'âme ». Il faudra même attendre *les Contemplations* pour avoir un recueil que l'artiste « n'ait pas fait, mais que l'homme ait laissé, pour ainsi dire, se faire en lui, un livre que la vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, ait déposé dans son cœur ». En réalité, la faculté maîtresse de Victor Hugo, dès le début, c'est l'imagination. Sans doute, puisqu'il l'affirme, il a mis de son âme dans les *Odes;* mais il y a mis aussi et surtout de son imagination. Dans *Quiberon*, les *Vierges de Verdun*, la *Mort de Mlle de Sombreuil*, on reconnaît bien le royaliste fidèle et le catholique ardent, mais on y retrouve aussi le poète qui sait voir et faire voir les choses, qui donne à tout la vie, la couleur, un relief saisissant; et les convictions religieuses ou politiques du poète n'ont rien à faire dans des odes comme le *Chant de l'arène*, le *Chant de fête de Néron*, etc. C'est l'imagination qui guide l'auteur dans le choix, comme dans l'exécution de ses sujets. Il est porté sans doute vers les choses du moyen âge par le goût public, par la lecture des poètes allemands, de Bürger notamment, par ces

résurrections du passé que Chateaubriand avait mises à la mode, et qu'à cette date même Angustin Thierry préparait sous le silence des bibliothèques; mais ce qui l'attire surtout dans ces légendes superstitieuses et ces traditions populaires, c'est qu'elles permettront à son imagination de s'ouvrir une large carrière, tout éclatante de lumière, et qu'il pourra, en composant des tableaux, des scènes, des rêves, des récits variés, donner l'idée, mieux que cela, la claire vision « de ce que pouvaient être les poèmes des premiers troubadours du moyen âge, de ces rhapsodes chrétiens qui n'avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s'en allaient de château en château, payant l'hospitalité avec des chants ». Prenez l'une quelconque des *Ballades*, et vous serez émerveillés du mouvement et de la couleur des descriptions, des images étonnantes qui naissent sous la plume du poète, font vivre toute chose et l'éclairent d'une lumière inattendue. Voici, par exemple, *le Géant*. Quelle idée ce mot éveille-t-il d'abord? Et que répondrait un enfant, un rhétoricien même de l'âge qu'avait Hugo en 1822, à qui vous diriez : qu'est-ce qu'un géant? Il vous répondra que c'est un homme *plus grand que les autres hommes*. Peut-être, après quelque réflexion, ajoutera-t-il : *et plus fort*. Il est possible même, s'il est très intelligent, qu'il arrive, sa mémoire aidant, à préciser un peu, et à trouver que c'est un homme qui, comme l'ogre du

Petit Poucet, *fait sept lieues d'une enjambée*. Il n'ira guère plus loin. Que fait Victor Hugo, et que devient pour lui cette double idée abstraite : *haute taille et force physique ?* Elle se transforme tout naturellement en images. Pas une fois le poète n'écrira les mots *grand, fort;* et pourtant à chaque strophe, presque à chaque vers, nous verrons la taille du géant s'élever et sa vigueur se développer. Ce géant gaulois n'est pas *grand;* mais, les pieds dans le vallon, il peut s'asseoir sur la colline; mais il franchit le Rhin comme un ruisseau; mais sa tête ainsi qu'un mont arrête les nuages, et souvent au fond des cieux il prend des aigles dans ses mains. Il n'est pas *fort;* mais, tout enfant, on l'a baigné dans la neige des pôles, et trois grandes peaux d'ours ont orné son berceau; mais son souffle éteint les éclairs et courbe au loin les peupliers; mais il brise dans leur morsure les dents blanches du loup cervier; mais il emporte au combat un casque léger que traîneraient à peine dix taureaux au joug accouplés,

« Et son poing désarmé martelle les armures
Mieux qu'un chêne noueux choisi dans les forêts. »

Et ainsi de suite, dans cette pièce et dans toutes les *Ballades*. Sous la Restauration, et plus tard, et toujours, et de plus en plus, d'un bout à l'autre de sa grande œuvre, Victor Hugo est et restera avant tout

un homme que l'imagination domine et emporte « loin du monde réel dont elle brise les portes avec ses pieds d'acier », un coloriste qui saisit et note toutes les sensations matérielles, tous les reflets, un évocateur enfin et

« Une âme aux mille voix que le Dieu qu'*il* adore
Mit au centre de tout, comme un airain sonore »...

En effet, le vers du poète, dès le début, mais surtout à partir des *Ballades*, se distingue par sa sonorité, par la nouveauté et la beauté originale du rythme. Lamartine avait dit : « Je n'ai jamais écrit de vers que dans mes heures perdues. J'étais et je suis resté toute ma vie amateur de poésie, plutôt que poète de métier ». Victor Hugo qui, lui, est un poète de métier, et fera des vers toute sa vie, sent du premier coup la nécessité de se rompre à toutes les difficultés de la prosodie, et de mettre au service de son génie beaucoup d'application, d'art et de talent. Aussi, comme il le cravache et le dompte, le Pégase rétif de Boileau, qui va devenir le cheval fougueux de Mazeppa

« ... Nourri d'herbes marines,
Qui fume, et fait jaillir le feu de ses narines
Et le feu de ses pieds » !

Pendant dix ans, semblable au pianiste qui joue des gammes, au chanteur qui vocalise, à la dan-

seuse qui s'exerce à la barre d'appui, Hugo multiplie les exercices d'assouplissement les plus malaisés, les plus nouveaux, les plus extraordinaires. C'est à ce point de vue surtout que les *Ballades* sont curieuses, et qu'il les faut étudier. Un jeune homme qui réussit à vingt-cinq ans des tours de force comme *la Chasse du Burgrave* et *le Pas d'armes du roi Jean*, et qui tout à l'heure écrira *les Djinns*, est, on peut le dire, maître absolu de ses outils, du rythme et de la rime. Il n'a pas encore donné à la France du XIXe siècle son second grand poète, mais il a brisé tous les liens qui garrottaient le vers, et il a affranchi la langue poétique. Pégase, le cheval dont nous parlions tout à l'heure, est libre; seulement, comme dit de Banville, il mâche encore dans sa bouche écumante le frein d'or de la rime

II

Entre le premier recueil des *Odes* et *les Orientales* qui parurent en 1829, de graves changements se sont produits dans la vie intellectuelle et morale de Victor Hugo. Après la mort d'une mère très aimée et très écoutée, l'influence paternelle, l'âge, la réflexion, les événements, ont modifié sur tous les points les idées de l'enfant et du poète. Aux souvenirs évoqués par

son père, le vieux soldat de la grande armée, la haine de l'adolescent royaliste pour *Buonaparte* s'est adoucie, évanouie, transformée en un enthousiasme qu'entretient, excite et porte à son comble la faculté maîtresse du poète, l'Imagination. Tandis que sous le conquérant, Lamartine, qui protesta contre le retour des Cendres, persiste à voir et à montrer le tyran féroce,

« Rien d'humain ne battait sous son épaisse armure »,

Hugo, lui, se laisse insensiblement gagner par une admiration, dont on peut suivre les progrès depuis *l'Ode à mon père* jusqu'à *l'Ode à la colonne*. Ses idées religieuses se modifient également : peu à peu du catholicisme le poète glisse vers l'indifférence. Enfin, le temps est passé où le jeune débutant se défendait de toute hérésie littéraire, de toute idée de ruiner les traditions sacro-saintes; il a laissé grandir son audace, pris une attitude de jour en jour plus belliqueuse, attaqué Racine et Boileau qu'il admirait naguère. Bref, il est devenu le chef de cette école nouvelle, dont tout à l'heure il se refusait à comprendre la raison d'être, et dont il ne voulait point reconnaître l'existence. Nous le retrouverons bientôt dans son rôle de porte-drapeau, de révolutionnaire. Ici, comme poète lyrique, dans *les Orientales* comme dans les *Odes et Ballades*, Victor Hugo n'est que l'in-

terprète harmonieux et original des idées de son temps et des préoccupations générales. Comment et pourquoi?

Dans les dernières années de la Restauration un événement considérable vint agiter et troubler l'Europe. La guerre de Grèce fixa tous les yeux du côté de l'Orient, qu'avaient déjà évoqué les premières poésies de Byron, publiées en 1812 et 1813, les œuvres posthumes d'André Chénier, l'*Itinéraire* de Chateaubriand, et les nombreuses études, venues à la suite, des orientalistes. « On s'occupe aujourd'hui, constate Victor Hugo lui-même, on s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste [1]; maintenant on est orientaliste. Il y a un pas de fait. Jamais tant d'intelligences n'ont fouillé à la fois ce grand abîme de l'Asie. Nous avons un savant cantonné dans chacun des idiomes de l'Orient, depuis la Chine jusqu'à l'Égypte. » Cette guerre de l'indépendance hellénique, cette lutte de la Croix contre le Croissant, qui avait troublé tous les diplomates, puisqu'elle menaçait l'équilibre européen et faisait craquer du côté de Constantinople le *statu quo* européen, qui avait ému tous les cœurs, surtout ceux des Français, si aisé-

1. On était surtout latiniste; je ne vois guère au XVIIe siècle que deux hellénistes, Racine et Fénelon.

ment conquis à toutes les idées généreuses, enflamma l'imagination des poètes et des artistes. Tandis que les hommes d'action, comme Byron, allaient combattre et mourir pour les Grecs insurgés, les Delacroix, les Ary Scheffer, les Lamartine, les Casimir Delavigne se mirent à l'œuvre, défendirent à leur façon la cause sainte. Victor Hugo fit comme les autres, et écrivit *les Orientales*. De la sorte, il suivait le mouvement; et puis, c'était une occasion de ressusciter et de fixer les souvenirs d'enfant que lui avait laissés l'Espagne, cet Orient de l'Occident. « Il avait toujours eu, dit-il, une vive sympathie de poète pour le monde oriental. Il lui semblait y voir briller de loin une haute poésie. C'est une source à laquelle il désirait depuis longtemps se désaltérer. Là, en effet, tout est grand, riche, fécond, comme dans le moyen âge, cette autre source de poésie. » Enfin, le chef d'école trouvait ainsi l'occasion de protester contre l'admiration et l'imitation exclusives des Grecs et des Latins. « Il lui semblait que jusqu'ici on avait beaucoup trop vu l'époque moderne dans le siècle de Louis XIV, et l'antiquité dans Rome et la Grèce : ne verrait-on pas de plus haut et plus loin, en étudiant l'ère moderne dans le moyen âge, et l'antiquité dans l'Orient? »

Dans les *Ballades*, bien que la science soit souvent très insuffisante et l'inspiration très artificielle, surtout quand on pense à *Notre-Dame de Paris* et à la

Légende des Siècles, c'est bien, en effet, le moyen âge que le poète avait deviné et ressuscité. Mais dans *les Orientales*, ce n'est pas l'antiquité qu'il évoque et fait revivre. Ce qui l'attire et l'intéresse, lui et tous les poètes et tous les peintres romantiques, c'est bien moins l'Hellade classique et l'Orient antique, mère de la civilisation, que la Grèce moderne, et la Turquie au moins autant que la Grèce, tous les pays enfin qui ne ressemblent pas aux nôtres, dont le soleil, la couleur, les mœurs, les passions, la religion, les costumes, l'architecture, etc., frappaient l'imagination de tous, et offraient à l'artiste et au poète une riche matière à tableaux superbes. Où donc Victor Hugo aurait-il trouvé un sujet mieux approprié à son génie, à ses qualités dominantes? Aussi, dans ce grand mouvement qui poussa les esprits vers la Grèce et fit rêver à l'Orient, est-ce lui, plus que personne, qui, par la puissance de son imagination évocatrice, par la couleur étincelante de ses descriptions, donna l'idée, la sensation de ce monde nouveau, étrangement pittoresque. Ce fut un éblouissement, un enivrement. La poésie était renouvelée :

« Magnus ab integro sæclorum nascitur ordo. »

Donc, ici encore, l'imagination de Victor Hugo est prodigieuse ; et elle le paraît plus encore, quand on

se rappelle certain aveu de la préface des *Orientales*. Le poète n'a jamais visité l'Orient; c'est à Paris, en regardant coucher le soleil, que l'idée lui a pris d'aller, sans se déplacer, voyager en Orient pendant tout un volume. C'est comme d'elles-mêmes que les couleurs orientales sont venues empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries. C'est une simple promenade sur les bords de la Seine, suivie de la lecture de romances espagnoles, arabes et persanes, qui a évoqué tout ce monde inconnu, l'Égypte blonde d'épis, le Nil jaune s'allongeant comme une peau de tigre, les maisons aux toits plats de Stamboul la riante, les flèches des mosquées dont le dôme étincelle, les mauresques balcons en trèfles découpés, et Navarin, la ville aux maisons peintes, la ville aux toits dorés, la blanche Navarin sur la colline assise entre les térébinthes.

Tout cela est d'un éclat surperbe; mais il y a quelque chose de plus dans *les Orientales*. Si l'on y trouve des paysages très lumineux et très pittoresques, des petits tableaux de genre très délicats et très gracieux, comme *les Adieux de l'hôtesse arabe*, *Lazzara*, *la Captive*, *Sarah la baigneuse*, *les Bleuets*, etc., on y admire aussi trois ou quatre grands morceaux d'une large envergure et d'un puissant souffle lyrique. Victor Hugo n'avait pas encore donné des pièces aussi étendues et d'aussi longue haleine que *le Feu*

du ciel, *les Têtes du sérail* et *Navarin*. Ainsi, il prouvait qu'à la grâce il savait joindre la force, et le poète épique se révélait, éclatant.

Le progrès n'est pas moins grand au point de vue de la forme. Quelle variété et quelle souplesse harmonieuse de rythmes, quelle richesse de rimes, quel merveilleux vocabulaire! Rien ne montre mieux l'étonnante virtuosité du poète que *les Djinns*, et son extraordinaire connaissance de la langue que *Navarin*. Que de termes différents pour traduire l'idée de vaisseaux et détailler une flotte : frégates, bricks, nefs, yachts, galères, caïques, tartanes, sloops, goélettes, jonques, barcarolles, caravelles, dogres, brigantines, balancelles, lougres, galéaces, yoles, prâmes, mahonnes, felouques, lanches, polacres, bombardes, caraques, gabarres!... Et en même temps que tous ces mots jetés à la suite dans une vertigineuse énumération révèlent la science et l'habileté de l'écrivain, ils donnent supérieurement l'idée d'une immense mêlée navale, où cent vingt vaisseaux se sont heurtés et détruits. Ici, comme dans Waterloo des *Misérables* et des *Châtiments*, on est emporté par le mouvement impétueux des strophes.

Dans son *Petit traité de poésie française*, Th. de Banville déplore que les poètes aient si souvent copié et imité à l'envi les formes, les combinaisons et les coupes de Victor Hugo. Cela tient sans doute au res-

pect, à l'admiration dont on entourait le maître; mais cela s'explique aussi par ce fait que le poète, et surtout le poète des *Orientales*, prête singulièrement au pastiche, comme à la parodie. Pourquoi? Parce qu'il y a chez lui beaucoup de procédé. On n'imite pas une *Méditation* de Lamartine; on peut imiter une *Orientale* de Victor Hugo. Et comme rien ne vaut un exemple, il me prend envie de vous en donner un, qui, j'en suis sûr, n'est connu de personne; et le voici :

LA CAPTIVE SOULIOTE

Vois : le sérail est calme; et du sein d'un nuage
La lune sur les flots jette un reflet changeant,
Et ses pâles lueurs, en éclairant la plage,
De la reine des nuits font vaciller l'image
Dans un miroir d'argent.

L'Eunuque fait sa ronde : il passe, ombre incertaine...
Mais il ne t'a point vue, ô fille de Souli,
A ta fenêtre assise, et seule, quoique reine,
Les yeux tournés encor vers la rive lointaine
Qu'égaye un ciel ami.

Quand le bruit de ses pas mourut dans l'ombre épaisse,
Au balcon du sérail la captive s'assit;
Et le vent qui soufflait, qui soufflait de la Grèce,
Semblait l'écho mourant des longs cris de détresse,
Que Dieu seul entendit.

Puis, de ses blanches mains elle saisit sa lyre,...
Et la corde sonore a vibré sous ses doigts :
Chant d'orgueil, saluant, ô Grèce, ton martyre.
Et le Pacha rôdant dans l'ombre, comme un sbire,
S'arrêtait à sa voix.....

— « O Pacha, vous avez soldats et janissaires,
Et du sérail impur les muets serviteurs,
Les icoglans abjects, spahis et mercenaires,
Et vizirs et muphtis, et les ailes légères
De vos chevaux vainqueurs.

« Vous avez Janina, qui se mire, coquette,
Dans les flots azurés du lac Achérusis,
Janina, qui pour vous met ses habits de fête,
Et dans l'ombre des nuits pour vous orne sa tête
De fleurs et de rubis.

« Vous avez, ô Pacha, des flottes magnifiques,
Des voiles aux longs plis où brille le Croissant;
Vous avez des chebecs, des lougres, des caïques,
Qui font voler au loin sur les eaux pacifiques
Votre nom tout-puissant.

« Mais vous n'aurez jamais, ô Pacha, cette ville,
Souli, qui s'est assise au front d'un roc géant,
Aire de liberté, doux et puissant asile,
Où le Grec, qui se rit de vous, s'endort tranquille,
Bercé par l'Océan. » —

— « Par Allah! si je n'ai cette cité maudite,
Si ma main de ses rocs ne peut briser l'orgueil;
Si je n'éventre pas ses remparts, où s'abrite
Un peuple de bandits, une race proscrite
Qui s'agite à mon seuil;

« Du moins, ô Chryséis, j'aurai ta blonde tête.
Je veux que le bourreau coupe tes longs cheveux,
Et sous le fer ardent, ô ma belle coquette,
Éteigne ta paupière, où ton âme reflète
L'orgueil de tes aïeux.

« Si je n'ai cette ville, ô fleur de ma pensée,
Demain, aux doux rayons d'un matinal soleil,
Dans ma couche de pourpre, où tu t'es reposée,
On viendra m'apporter, si belle et si rosée,
Ta tête, à mon réveil .... »

Et le soleil revint; et sa douce lumière,
Chryséis, tu la vis pour la dernière fois;
Et dans ce chant d'amour, de douleur, de misère,
Que la Grèce en mourant fit entendre à la terre,
Elle emprunta ta voix.

Maintenant tout se tait : vers Ipsara, ta mère,
La vague, Chryséis, pousse ton corps charmant.
Souli n'est plus, des Grecs la suprême barrière :
Vieux peuple et jeune fille en un même suaire
Dorment confusément.

La rime n'est pas toujours riche, et le style faiblit quelquefois; mais le pastiche n'est-il pas évident?

On s'étonnera peut-être de trouver dans *les Orientales* des pièces qui n'ont rien d'oriental, comme *Lui*, *les Fantômes*, *Novembre*, etc., et qui d'abord semblent devoir enlever au recueil son caractère et son unité. Il n'en est rien, car elles sont très peu nombreuses, et ont d'ailleurs l'avantage de préparer et d'annoncer le

volume suivant, plus sobre, plus personnel. Jusqu'ici, le poète a été presque exclusivement un artiste. Il le restera toute sa vie; mais, passé la trentaine, il saura en strophes infiniment douces et touchantes traduire des sentiments, des émotions. Ses vers d'amour ne feront jamais couler de larmes comme ceux de Lamartine (Victor Hugo offre ce phénomène tout à fait extraordinaire chez un poète, que ses vers de jeunesse ne sont que très rarement des chants d'amour); mais, en revanche, l'amour filial (*les Feuilles d'automne*), l'amour paternel (*les Voix intérieures, les Contemplations*), et la haine (*les Châtiments*) n'auront pas de poète plus ému, plus émouvant, plus éloquent.

Eh bien! cette transition entre le poète artiste et le poète homme, on la trouve indiquée dans la pièce qui ferme *les Orientales* et qui se termine ainsi :

« Pleurant ton Orient, alors, Muse ingénue,
Tu viens à moi, honteuse et seule, et presque nue.
« N'as-tu pas, me dis-tu, dans ton cœur jeune encor,
Quelque chose à chanter, ami? Car je m'ennuie
A voir ta blanche vitre où ruisselle la pluie,
Moi qui dans mes vitraux avais un soleil d'or! »

Puis, tu prends mes deux mains dans tes mains diaphanes,
Et nous nous asseyons, et, loin des yeux profanes,
Entre mes souvenirs je t'offre les plus doux,
Mon jeune âge et ses jeux, et l'école mutine,
Et les serments sans fin de la vierge enfantine,
Aujourd'hui mère heureuse aux bras d'un autre époux.

Je te raconte aussi comment, aux Feuillantines,
Jadis tintaient pour moi les cloches argentines;
Comment, jeune et sauvage, errait ma liberté,
Et qu'à dix ans, parfois, resté seul à la brune,
Rêveur, mes yeux cherchaient les deux yeux de la lune,
Comme la fleur qui s'ouvre aux tièdes nuits d'été.

Puis, tu me vois du pied pressant l'escarpolette,
Qui d'un vieux marronnier fait crier le squelette,
Et vole, de ma mère éternelle terreur!
Puis, je te dis les noms de mes amis d'Espagne;
Madrid, et son collège où l'ennui t'accompagne,
Et nos combats d'enfant pour le grand empereur.

Puis encor mon bon père, ou quelque jeune fille
Morte à quinze ans, à l'âge où l'œil s'allume et brille.
Mais surtout tu te plais aux premières amours,
Frais papillons dont l'aile, en fuyant rajeunie,
Sous le doigt qui la fixe est si vite ternie,
Essaim doré qui n'a qu'un jour dans tous nos jours... »

CHAPITRE X

ALFRED DE VIGNY

L'homme et le soldat. — Le poète lyrique. *Poèmes antiques et modernes. Les Destinées.* — Le romancier. *Cinq-Mars, Grandeur et servitude militaires.*

I

Revenons sur nos pas. En 1822, l'année même où paraissaient les premières *Odes* de Victor Hugo, et quelques mois avant *les Nouvelles Méditations*, un soldat, capitaine dans la garde royale, publiait un volume de vers dont le titre, *Héléna*, était emprunté à la pièce la plus développée du recueil. L'année suivante, ce nouveau poète, jusqu'alors inconnu des Parisiens, donnait *Éloa*, suivie en 1826 des *Poèmes antiques et modernes*, et, trente-huit ans plus tard, en 1864, des *Destinées*. Ces vers, sauf quelques-uns jugés trop faibles par l'auteur et supprimés, forment, en un petit volume de trois cents pages, les poésies complètes d'Alfred de Vigny.

A. de Vigny est un des grands noms de la période romantique, un des premiers en date et en génie de la nouvelle école. Pourtant, il n'est pas populaire, et, à l'heure qu'il est, je sais une collection des grands écrivains, où l'on ne songe pas encore à lui réserver sa place. A quoi tiennent ce dédain et cette injustice? C'est d'abord qu'il n'y a dans la vie, discrètement cachée, du poète aucun événement retentissant. A. de Vigny n'a été ni chef du Romantisme, ni chef du Gouvernement provisoire. Très fier, très réservé et très mélancolique, il n'a pas voulu qu'on s'occupât de lui, qu'on pénétrât dans sa tour d'ivoire. C'est, ensuite, qu'il a peu produit : son œuvre complète tient en cinq volumes; et comme ces volumes tout petits disparaissent dans une bibliothèque à côté de ceux de Victor Hugo! Cette œuvre d'ailleurs n'est pas accessible à tous. Tandis que ses deux grands émules traduisent les sentiments généraux de l'humanité, A. de Vigny n'en exprime qu'un petit nombre, et ceux-là précisément qui ne peuvent être compris et partagés que par les âmes d'élite, fières et délicates comme le poète lui-même. Et il les exprime sous une forme et dans un style qui les rendent le plus souvent très difficiles à pénétrer. Au lieu de faire au public ses confidences, comme Lamartine et Victor Hugo, il enveloppe ses idées et ses sentiments sous un voile que les esprits vulgaires ne savent pas soulever. Il a

autant de pudeur comme poète que comme homme. Sa langue enfin, si forte, si nerveuse, si sobre, n'est pas toujours très claire; souvent son vers sent l'effort, et parfois il n'accorde à la rime que l'indispensable. Mais quel régal et quelle joie pour les lecteurs qui ont pu ou voulu surmonter ces premières difficultés! Ils entrent dans l'intimité d'une âme noble entre toutes, une des plus élevées qu'il y ait, moralement et intellectuellement.

Si soucieux qu'il semble avoir été de se dérober à la curiosité du public, A. de Vigny nous est connu par quelques pages de *Grandeur et servitude militaires*, par les révélations, parfois indiscrètes, de ses contemporains, et par son *Journal* posthume recueilli et publié par L. Ratisbonne : notes familières, intimes, très précieuses, qui font bien connaître l'homme, et augmentent encore la sympathie, l'admiration qu'il provoque. Il nous apprend aussi, ce *Journal d'un poète*, que si A. de Vigny a peu produit, ce n'est pas que les idées et l'imagination lui fissent défaut. Dans ces pages écrites au jour le jour, que de plans de poèmes, de drames, de romans, tous d'une rare élévation et d'une originalité puissante! En réalité, si A. de Vigny n'a pas été un écrivain fécond, c'est parce que chez lui le travail était lent, l'inspiration rare et sans impétuosité. Jamais, semble-t-il, l'enthousiasme, aigle vainqueur, n'a « fondu sur son âme

oppressée » ; jamais il ne s'est senti « lié sur la croupe fatale du Génie, ardent coursier ».

Eh bien, grâce à ces documents divers, nous pouvons, avant de marquer la place d'A. de Vigny dans le mouvement romantique commençant, et avant d'indiquer le caractère particulier de son génie et de ses poésies, suivre l'histoire de sa vie, ou plutôt de son âme, et la conduire jusqu'à cette année 1822, où le poète vint prendre rang aux côtés de Lamartine et de Victor Hugo.

Il est né à Loches, le 27 mars 1797, le mois même de l'année où Bonaparte ouvrait cette sixième campagne d'Italie, que devait terminer le traité de Campo-Formio. Tout enfant, quand on l'interrogeait sur sa vocation, il répondait : « Je veux être lancier rouge ». C'est qu'on était alors à la fin de l'Empire. Les collégiens les plus studieux étaient distraits. « La guerre était debout dans le lycée, le tambour étouffait la voix des maîtres, et la voix mystérieuse des livres ne parlait aux élèves qu'un langage froid et pédantesque. Les logarithmes et les tropes n'étaient à leurs yeux que des degrés pour monter à l'étoile de la Légion d'honneur, la plus belle étoile des cieux pour des enfants. » A ce premier désir, tout enfantin, succéda celui de l'École polytechnique. L'artillerie lui plaisait : « La gravité, dit-il, le recueillement de ses officiers s'accordaient avec mon caractère et mes habitudes »... Avec son

caractère peut-être, mais non pas avec son esprit. Cependant, voici que la bataille de Paris chassa l'empereur, ramena les Bourbons et, heureusement, empêcha le jeune homme d'entrer à l'École polytechnique. A peine âgé de seize ans, il fut reçu, comme Lamartine, dans les gendarmes de la garde; et, au retour de l'île d'Elbe, accompagna, comme Chateaubriand, Louis XVIII jusqu'à Béthune, pour, de là, revenir à Amiens, où il fut interné. A la seconde Restauration, il passa dans la garde royale à pied. Les galons de capitaine ne vinrent que très tard, et la gloire rêvée ne vint jamais. Douze années durant, jusqu'au jour où, las et découragé, il se décida à quitter le service, la vie de garnison, errante et fastidieuse, le promena du Nord au Midi, des Vosges aux Pyrénées, le faisant sans cesse songer au champ de bataille sur le champ de manœuvres, épuisant dans des exercices de parade sa robuste et inutile énergie.

C'est alors, pendant cette existence fatigante et vaine, que la Muse s'éveilla tout à fait dans son âme et se mit à lui parler tout bas. Depuis longtemps elle vivait en lui. Au collège, il s'était essayé à écrire des fragments de romans, des comédies en vers, des tragédies, *Roland*, *Antoine et Cléopâtre*, *Julien l'Apostat*, dont l'histoire, si l'on en juge par son *Journal*, semble l'avoir hanté; « mais tout cela, avoue-t-il lui-même, était dans un goût qui se ressentait de ce qui avait été

fait dans notre langue par les grands écrivains classiques; et, cette ressemblance me devenant insupportable, je déchirais sur-le-champ ce que j'avais écrit, *sentant bien qu'il fallait faire autrement*, ayant vite mûri mes idées, et n'en trouvant pas encore la forme ». Ainsi, en 1812, sous le règne respecté de Delille, cet enfant pressent déjà l'avènement du Romantisme, dont il sera tout à l'heure un des premiers représentants.

Or, cette forme qu'il ne pouvait alors trouver, c'est dans les loisirs de la vie militaire qu'elle lui apparut; et quand, en 1822, il publia son premier recueil, il était bien convaincu, et avec raison, qu'il avait découvert ce qu'il cherchait, et que ce qu'il avait découvert était bien à lui, à lui seul. Pourtant, on devait lui contester cette prétention légitime. Sainte-Beuve, qui après avoir beaucoup admiré A. de Vigny, après avoir imploré sa main pour pénétrer dans le Paradis des poètes, a dit pis que pendre de lui, presque autant de mal que M. Molé à l'Académie, Sainte-Beuve reprochait à l'auteur d'*Héléna* d'avoir, à ses débuts, imité André Chénier. Accusation bien téméraire, que les déclarations très nettes de cet homme si franc, de ce soldat loyal, ne permettent pas d'accepter. Rappelons-nous d'ailleurs que les poésies posthumes d'A. Chénier n'ont été publiées qu'en 1819; et les pièces antiques d'A. de Vigny, *la Dryade, le Bain*,

Symétha, datent de 1815 et de 1817. Non : c'est aux sources antiques, directement, que de Vigny, comme A. Chénier, est allé puiser; c'est en lisant dans le texte les poètes grecs et latins, compagnons fidèles de ses soirées militaires, et souvent traduits par lui en français et en anglais, qu'il s'est imprégné de leur génie. Il n'avait pas besoin qu'un moderne lui servît d'interprète, ni d'intermédiaire. Au reste, ne suffit-il pas de comparer par exemple, l'idylle *la Dryade*, avec l'idylle *l'Oarystis?* Les différences sautent aux yeux, et l'originalité d'A. de Vigny apparaît, éclatante. Ce n'est pas lui qui a imité; ce sont les autres plutôt qui l'ont imité, même les plus grands, même Victor Hugo. « Ouvrez, dit un critique moderne, très ingénieux [1], ouvrez les *Poèmes antiques et modernes*, et jetez un simple coup d'œil sur la distribution du volume et ses divers compartiments : livre mystique, livre antique, livre moderne; prenez ensuite *la Légende des siècles*, et vous embrasserez du premier regard la même ordonnance architecturale : d'Ève à Jésus, — Décadence de Rome, — le cycle héroïque et chrétien, — presque les mêmes thèmes se faisant écho à cinquante années de distance : *le Sacre de la femme* répondant à *la Fille de Jephté*, *Booz endormi* à *Moïse*, *Éviradnus* et *Ayme-*

1. M. Blaze de Bury : *Idées sur le Romantisme et les Romantiques. Revue des Deux Mondes*, 10 juillet 1881, p. 38.

rillot, ces épopées, répliquant aux ballades de *la Neige* et de *Roland* [1]. »

Alfred de Vigny n'est pas un imitateur, mais bien au contraire un initiateur; et la preuve, c'est l'accueil que lui firent Classiques et Romantiques. Maltraité par les premiers, qui le trouvent à ses débuts infiniment plus révolutionnaire que Lamartine et Victor Hugo, ce qui est vrai, et qui déclarent ses conceptions *bizarres* et *ridicules*, ce qui est faux, il est reçu par les autres à bras ouverts, et fêté comme personne dans le salon de Nodier, à l'Arsenal. Seulement, on plaisantait un peu son caractère hautain, sa réserve un peu dédaigneuse, son mépris pour les vulgarités de la vie; et Alexandre Dumas, qui était en tout son opposé, traçait de lui ce portrait malicieux, mais non malveillant :

« C'était un singulier homme : poli, affable, doux dans ses relations, mais affectant l'immatérialité la plus complète. Cette immatérialité allait, du reste, parfaitement à son charmant visage aux traits fins et spirituels, encadré dans de longs cheveux blonds bouclés, comme un de ces chérubins, dont il semblait le père. De Vigny ne touchait jamais à la terre que par nécessité.

« Quand il reployait ses ailes, et qu'il se posait, par

1. M. Blaze de Bury va plus loin encore, et, cette fois, trop loin. Dans *Grenade* il retrouve une imitation de *la Frégate la Sérieuse*. — Mais l'Orientale de Victor Hugo est d'avril 1828, et le poème d'A. de Vigny est de l'été de la même année.

hasard, sur la cime d'une montagne, c'était une concession qu'il faisait à l'humanité, et parce que, au bout du compte, cela lui était plus commode pour les courts entretiens qu'il avait avec nous. Ce qui nous émerveillait surtout, Hugo et moi, c'est que de Vigny ne paraissait pas soumis le moins du monde à ces grossiers besoins de notre nature, que quelques-uns d'entre nous, — et Hugo et moi étions du nombre de ceux-là, — satisfaisaient non seulement sans honte, mais encore avec une certaine sensualité. Personne de nous n'avait jamais surpris de Vigny à table. Dorval qui, pendant sept ans de sa vie, avait passé chaque jour plusieurs heures avec lui, nous avouait avec un étonnement qui tenait presque de la terreur, qu'elle ne lui avait jamais vu manger qu'un radis.

« Proserpine, qui cependant était déesse, n'avait pas, elle, cette sobriété. Enlevée par Pluton, entraînée en enfer, elle avait, dès le premier jour et malgré les préoccupations que devait naturellement lui donner le séjour peu récréatif où on l'avait conduite, mangé sept grains de grenade.

« Tout cela n'empêchait pas A. de Vigny d'être un agréable confrère, gentilhomme jusqu'au bout des ongles... et un grand poète. »

Tous, en effet, lui rendent justice et l'admirent, comme il admirait les autres, surtout Lamartine. Et c'est précisément un des jeunes hommes de la pléiade romantique qui a résumé, dans une image très vraie en même temps que très poétique, l'impression produite et le succès obtenu par l'auteur des *Poèmes*

antiques et modernes. Théophile Gautier comparait la gloire sereine, mais peu bruyante, d'Alfred de Vigny à ces astres blancs et doux de la voie lactée, qui brillent moins que d'autres étoiles parce qu'ils sont placés plus haut et plus loin.

Tâchons de monter jusque-là. Ce qui frappe d'abord, c'est la petite quantité de ses poésies. A. de Vigny a vécu soixante-six ans, et n'a laissé qu'un petit volume de vers. Il n'avait donc pas la fécondité des autres, ni leur souplesse. On n'est pas forcé de croire absolument Victor Hugo, quand il parle de sa facilité, mais il est bien certain que son vers ne sent pas l'effort, celui de Lamartine non plus, et moins encore. On le sent chez A. de Vigny, comme souvent chez Sully-Prudhomme, son frère en poésie. Pour lui, la création était évidemment longue, pénible, laborieuse. Aussi y a-t-il un mot qui revient souvent dans son *Journal*, quand il parle de son travail : c'est le mot *labourer*. Certes, féconde sera la moisson qui doit jaillir du sol ainsi fouillé et retourné; pourtant, çà et là dans le sillon a germé la graine des herbes mauvaises. Comme chez Hugo et chez Lamartine, on trouve souvent, même dans les plus beaux poèmes, des faiblesses et des impropriétés de style qui viennent moins d'un reste d'éducation classique, que de la peine éprouvée pour fixer la pensée sous une forme claire et définitive. Il y a, dans *la Bouteille*

à la mer, des métaphores qui ne se suivent pas, comme cet arbre que le poète appelle l'arbre de grandeur (?) et qui est en même temps un phare. Il croît sur la pierre des morts, et il guide sur les flots les penseurs laborieux !... Il y a même des strophes entières difficiles à expliquer, qui, du reste, font longueur, et qu'on voudrait supprimer, celles-ci notamment :

« Un autre y voit Paris, où sa fille penchée
Marque avec les compas tous les souffles de l'air,
Ternit de pleurs la glace où l'aiguille est *cachée,*
Et cherche à ramener l'aimant avec le fer...

Souvenir éternel ! *Gloire à la découverte*
Dans l'homme et la nature égaux en profondeur,
Dans le Juste et le Bien, source à peine entr'ouverte,
Dans l'Art inépuisable, abîme de splendeur !... »

Ici, sans aucun doute, l'expression ne traduit pas l'idée, qui reste singulièrement obscure. L'effort est sensible : il fut douloureux pour le poète, et il est douloureux pour le lecteur. Et il en est ainsi souvent chez A. de Vigny, à toutes les époques, et plus encore peut-être à la fin qu'aux débuts.

C'est là une des raisons pour lesquelles Alfred de Vigny n'est pas le poète de tous ; mais en voici une autre, plus importante. On sait comme Lamartine est expansif, avec quelle franchise et quelle candeur il nous ouvre son âme toute grande, et met le public

reconnaissant et compatissant dans la confidence de ses joies si rares et de ses peines si obsédantes. A. de Vigny est infinement plus triste, plus désolé, plus pessimiste que le poète des *Méditations*. La vie n'eut jamais pour lui ces sourires dont elle consola quelquefois Lamartine et qu'elle prodigua à Hugo. Rien n'est venu adoucir une mélancolie plus profonde, moins guérissable que celle des autres, parce qu'elle est innée, et que les événements n'en sont que très peu responsables. Il pourrait donc, lui aussi, puisqu'il est poète et qu'il sait chanter, étaler ses peines au grand jour, et s'abandonner à des épanchements lyriques, si doux d'ordinaire aux cœurs de ceux qui souffrent. Il ne le fait pas. Pourquoi? Parce qu'il est très fier, très hautain, d'une pudeur extrême, et qu'il cache sa vie dans une tour d'ivoire, comme Éloa cache sa figure sous son aile blanche; parce qu'aussi, « le mot de la langue qui lui paraît le plus difficile à prononcer et à placer convenablement, c'est *moi* »; parce qu'enfin, si sa tristesse a eu parfois des causes matérielles et précises, la perte d'une illusion, la légèreté d'une femme aimée, indigne de lui, elle est aussi très vague, très générale, indéfinie, qu'elle se promène sur tout et ne s'accroche à rien. Il faut pourtant bien qu'elle s'épanche : la muse est là qui pousse le poète et le presse. Il les chantera donc, ses émotions et ses misères, mais en les dérobant sous le

voile de l'allégorie ou de l'histoire. Il ne dira pas : « j'étais là, telle chose m'advint »; mais il évoquera un personnage qui s'est trouvé dans la même situation matérielle ou le même état d'âme que lui. Samson, pour le lecteur qui comprend, n'est pas Samson, mais A. de Vigny lui-même; et Dalila la traîtresse n'est pas Dalila; c'est une femme trop aimée du poète...., mieux encore c'est la femme,

« Car, plus ou moins, la femme est toujours Dalila ».

De même, c'est encore le poète qui parle par la bouche du *Trappiste*, et qui crie ses angoisses dans *le Mont des Oliviers*. Et cette habitude de mettre sa pensée sous un cadre, drame ou récit, pour l'envelopper et la préciser, devient si naturelle au poète, qu'il n'y manque jamais, alors même qu'il n'a, pour dissimuler des sentiments qui n'ont rien d'intime, aucun motif de pudeur ou de discrétion. Ainsi, pour traduire l'émotion triste que le son du cor, entendu un soir au pied des Pyrénées, a fait jaillir de son cœur, il rappellera la bataille de Roncevaux et évoquera la grande ombre de Roland. Ainsi, encore, il composera l'admirable poème, *la Frégate la Sérieuse*, pour peindre la tendresse qui attache le marin à son vaisseau.

Et voici un exemple plus frappant peut-être. Il

y a une question qui a toujours beaucoup préoccupé Alfred de Vigny, et qu'il aurait pu traiter directement : c'est la situation faite au poète dans la société moderne, son rôle parmi les hommes. Pour lui, le poète est un être supérieur, un voyant, un prophète, mais c'est aussi une victime et la plus malheureuse de toutes. Eh bien, pour nous le montrer sous ce double aspect, de Vigny aura encore recours à l'allégorie et à l'histoire. Dans un drame, ce grand persécuté deviendra *Chatterton;* dans les poésies, il s'appellera *Moïse,*

« Qui marche devant tous, triste et seul dans sa gloire » ;

u sera le loup, cette autre victime des hommes, ce solitaire des bois profonds, qui meurt sans jeter un cri :

« Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux.
A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul, le silence est grand, tout le reste est faiblesse. »

L'œuvre même du poète, ou du savant, sera, non pas un livre soumis à tant d'incertitudes avant d'arriver à la postérité, mais cette bouteille aux gens de mer sacrée, où le naufragé enferme son journal et qui flotte longtemps, comme un point invisible, sur le vaste océan, avant que Dieu la prenne du doigt pour la conduire au port.

Ces différentes pièces portent le nom de *Poèmes*. Soit ! Ce sont, en tout cas, comme on le voit, des poèmes d'un nouveau genre. Ici, Alfred de Vigny fait un peu comme Victor Hugo. Tandis que Lamartine, dont les vers ne rentraient dans aucun genre défini, intitulait tout simplement, et très heureusement, ces épanchements d'une âme émue *Méditations*, *Harmonies*, *Recueillements*, V. Hugo empruntait aux classiques les noms d'*Odes* et de *Ballades*. Seulement, ses odes n'étaient pas des *Odes*, ou plutôt elles étaient tout ce qu'on voudra en même temps que des odes. « L'ode de Victor Hugo, dit Th. de Banville, enflamma, incendia, pénétra, remplit d'elle, anima de sa lumière et de sa vie tous les genres poétiques, épopée, tragédie, drame, comédie, églogue, idylle, élégie, satire, épître, fable, chanson, conte, épigramme, madrigal. Elle se mêla à eux et les mêla à elle, si bien que les poèmes de tous les genres n'existèrent plus qu'à la condition de contenir l'ode en eux, et que l'ode fondit et absorba en elle toutes les vertus et toutes les forces des différents genres de poèmes ». Les *Ballades* de Victor Hugo n'avaient elles-mêmes aucune analogie avec les ballades, *simples* ou *doubles*, de nos vieux poètes. Elles s'appelaient ainsi, parce qu'elles étaient inspirées des poésies allemandes, celles de Bürger notamment, qui portaient ce nom. — Alfred de Vigny ne procède pas autrement. Il adopte des genres connus,

l'élégie dans *Symétha*, l'idylle dans *la Dryade*, le poème proprement dit, ou épopée, dans *Moïse*, *Éloa*, *la Fille de Jephté*, etc.; mais il les modifie. Le poème reste bien chez lui, selon la définition de Voltaire, « le récit en vers d'aventures héroïques »; mais ce ne sont pas ces aventures mêmes qui attirent le poète; et il ne les raconte pas, comme fera plus tard Victor Hugo dans *la Légende des Siècles*, parce que son imagination ressuscite et lui montre les temps d'autrefois et les héros disparus. Il les raconte pour pouvoir exprimer, sous une forme voilée, ses sentiments, ses émotions. Ce sont des épanchements, surtout dans le dernier recueil, *les Destinées*, écrit quand le poète, plus triste que jamais, vit isolé et replié sur lui-même. Dans *l'Iliade* et dans *l'Odyssée*, on retrouve vivante l'âme du peuple grec; dans les plus beaux des *Poèmes antiques et modernes*, on sent palpiter l'âme d'Alfred de Vigny.

II

Dans nos études sur les premiers écrivains de l'école romantique, nous n'avons encore rencontré que des poètes. C'est, qu'en effet, le mouvement une fois donné par les deux chefs, Chateaubriand et Mme de Staël, la poésie a repris ses droits : elle a tou-

jours précédé la prose. Sans doute, Lamartine et Victor Hugo seront de grands prosateurs; mais plus tard, après 1830. Il faut attendre jusqu'à 1832 pour voir paraître le *Voyage en Orient;* et si Hugo, sous la Restauration, a écrit *Bug-Jargal, Han-d'Islande* et la *Préface de Cromwell,* sans compter les autres préfaces, ce ne sont pas ces œuvres de jeunesse ou de combat qui le classent parmi les grands écrivains en prose de notre siècle et de la littérature renouvelée. C'est *Notre-Dame de Paris* (1831) qui révélera le prosateur et le romancier.

Notre-Dame de Paris est un roman mi-parti d'histoire, mi-parti d'imagination. Dans ce genre, Victor Hugo a eu un devancier. C'est A. de Vigny qui, le premier des Romantiques, a eu l'idée d'emprunter à l'histoire de France des sujets de romans. Il a ouvert la route si bien battue depuis. C'est à ce titre surtout que *Cinq-Mars* mérite d'être signalé.

Ce n'est pas seulement, comme il le dit dans son *Journal,* pour écrire « un ouvrage à public qui ferait lire les autres », qu'A. de Vigny composa ce roman. Il réalisait dans sa jeunesse une pensée de son enfance. Avant d'*adorer* les poètes anciens et de les traduire du grec en français et en anglais, il s'était pris d'une belle passion pour l'histoire, et la lecture des *Mémoires du cardinal de Retz* lui avait inspiré, à quatorze ans, le désir de raconter la Fronde. Aussi, quand plus

tard il eut, comme tous ses contemporains, dévoré les romans de Walter Scott, quand il eut vu les études historiques, après la dure oppression dont elles avaient souffert sous l'Empire, renaître et refleurir, ses anciens goûts se réveillèrent; et *Cinq-Mars*, conçu et médité à Oloron, dans les Pyrénées, fut écrit à Paris, très vite et d'une seule encre.

A. de Vigny se proposait de faire un roman historique, beaucoup plus historique que ceux de Walter Scott. Il reprochait au grand écrivain anglais de donner trop de place aux personnages inventés, et de ne faire apparaître une grande figure historique que trop rarement et dans un trop lointain horizon, simplement pour accroître l'importance du livre et lui donner une date. « Ces rois, disait-il, ne représentent qu'un chiffre. » Il voulait faire le contraire de ce travail et renverser cette manière, c'est-à-dire ne mettre en scène que des personnages historiques, et ne pas laisser la tragédie du roman, en tournant autour de tous ces personnages et en les enveloppant de ses nœuds, déranger l'authenticité des faits. Rien, en effet, dans *Cinq-Mars*, ne fausse l'histoire générale ni le génie de l'époque, trop éclairés d'ailleurs par les mémoires particuliers pour que les erreurs et les anachronismes fussent possibles. Malgré cela, *Cinq-Mars* n'est pas un roman historique. Pourquoi? Parce que, partant de ce principe que l'imagination a le droit « de faire

céder la réalité des faits à l'*idée* que chacun d'eux doit représenter aux yeux de la postérité, et de recomposer un personnage selon la plus grande idée de vice ou de vertu que l'on puisse concevoir de lui, réparant les vides, voilant les disparates de sa vie et lui rendant une unité parfaite de conduite », l'auteur a modifié les caractères de ses principaux acteurs avec un sans-gêne étonnant, selon son *idée*, ou mieux, selon ses passions. Car *Cinq-Mars* est un plaidoyer, une glorification de la noblesse, à laquelle appartenait de Vigny, et une violente satire de celui qui dompta la noblesse, de Richelieu. Qu'Alfred de Vigny ait essayé de rendre intéressant et sympathique le fils du marquis d'Effiat, ce jeune homme étourdi, vaniteux et traître à son pays, soit! On sait ce que représentait la patrie à cette époque. Mais nous montrer odieux, fourbe, féroce et ridicule un de ceux à qui nous devons la France, qui l'ont rendue une et forte, ne prendre Richelieu que comme repoussoir de Cinq-Mars, voilà qui est singulièrement téméraire.

L'excuse d'A. de Vigny, c'est qu'il croyait à la noblesse, dont il faisait une grande victime, « pipée, trompée, sapée par ses plus grands rois, hachée par quelques-uns, traquée, exilée, et toujours dévouée »; c'est aussi qu'il était, comme on dit, dans le mouvement. Aujourd'hui, Richelieu est justement admiré comme le symbole du patriotisme; sous la Restaura-

tion, il était exécré comme le type du despote sanguinaire : c'était le cardinal-bourreau, l'homme rouge :

Regardez tous : voici l'homme rouge qui passe.

C'est là une des raisons pour lesquelles on ne lit guère *Cinq-Mars* aujourd'hui. Une autre raison, c'est que le livre est mal composé, plein de longueurs et de digressions, et très dépourvu d'intérêt. Depuis 1826, tant de romans historiques supérieurs à celui-là ont paru, que nous sommes devenus difficiles; et A. Dumas a si fructueusement exploité cette veine, que ces sortes d'œuvres nous inspiraient, jusqu'à ces temps derniers, un peu de dégoût et beaucoup de lassitude. Mais voici que certaines publications récentes, et le succès qui les a accueillies, permettent de prévoir un retour vers ce genre qui, bien cultivé, est si digne d'intérêt et de sympathie.

Cette noblesse, glorifiée dans *Cinq-Mars*, Alfred de Vigny se proposait d'en reprendre l'histoire, d'en montrer la grandeur et la servitude dans une série de romans qui devaient être comme l'épopée de cette grande famille. « J'en écrirai un, disait-il, dont l'époque sera celle de Louis XIV, un autre qui sera celle de la Révolution et de l'Empire, c'est-à-dire la fin de cette race, morte socialement depuis 1789. » en projet ne fut pas plus exécuté que bien d'autres.

Mais l'armée, du moins, à laquelle le poète appartenait aussi, et qui lui semblait non moins dévouée et plus sacrifiée encore, eut son monument glorieux. *Grandeur et servitude militaires* est le chef-d'œuvre en prose d'A. de Vigny. Sans doute, le livre ne fut publié qu'en 1835 ; il nous appartient toutefois, parce que c'est pendant les années de la Restauration, dont nous suivons l'histoire, et dans la vie de garnison, qu'il fut conçu, médité, composé et rédigé en partie. Il prit sa forme définitive aussitôt après la révolution de Juillet, quand A. de Vigny eut vu les braves de la garde royale poursuivis, traqués partout, décimés, abandonnés du roi, victimes de leur dévouement, de la discipline, de l'obéissance passive. Alors, la tristesse profonde qu'il portait en lui depuis longtemps, la tristesse du militaire, cette fois-ci, non celle de l'homme, déborda, et il écrivit ces chants en prose d'une sorte de poème épique sur la vie et la mort du soldat.

Il y a trois chants dans cette épopée, ou trois chapitres, ou mieux encore trois nouvelles, *Laurette* ou *le Cachet rouge*, *la Veillée de Vincennes* et *la Canne de jonc*. On reconnaît là le procédé habituel de l'écrivain, toujours en quête d'un cadre pour envelopper et préciser sa pensée. Ces trois récits ne sont en réalité que les illustrations, les preuves à l'appui de la thèse présentée, et d'ailleurs directement exposée dans des

dissertations qui éclairent, préparent et résument chaque nouvelle.

Or, cette thèse, que le titre explique très nettement, c'est qu'il n'y a pas de métier plus dur que le métier du soldat (*servitude militaire*), et qu'il n'y en a pas de plus beau (*grandeur militaire*). Ce qui fait avant tout la servitude militaire, ce qui donne toute sa force au mot *servir*, c'est la nécessité de l'obéissance passive. Pour le soldat, il n'y a pas d'accord possible entre le devoir et la conscience. L'armée est aveugle et muette; on lui donne un ordre : quel qu'il soit, elle l'exécute; c'est une force inconsciente qui frappe. Charles IX ordonne au comte d'Orte de faire massacrer tous les protestants. Le comte d'Orte refuse. « Sire, dit-il, j'ai communiqué le commandement de Votre Majesté à ses fidèles habitants et gens de guerre; je n'ai trouvé que braves soldats et bons citoyens, et pas un bourreau. » Le comte d'Orte a eu tort.—Le capitaine d'un vaisseau reçoit l'ordre de fusiller en mer un jeune homme qu'il aime comme un fils, et qui n'est coupable que de quelques couplets malicieux contre le Directoire. Il dit aux matelots d'armer leurs fusils, et lui-même commande le feu. Il a eu raison. — Voilà la grande servitude.

Mais il y en a d'autres encore. Ce n'est pas seulement sa volonté que le soldat abdique; ce sont aussi ses opinions de citoyen, comme A. de Vigny s'y résigna lui-même aux journées de Juillet.

« J'ai préparé mon vieil uniforme. Si le roi appelle tous les officiers, j'irai. — Et sa cause est mauvaise; il est en enfance, ainsi que toute sa famille; en enfance pour notre temps, qu'il ne comprend pas. Pourquoi ai-je senti que je me devais à cette mort? Cela est absurde. »

Mais voici le sacrifice le plus douloureux et le plus admirable. Le soldat doit immoler tous ses sentiments de famille et tous ses sentiments d'humanité. Comme Colingwood, ce vieil amiral anglais, séparé des siens, attaché à son bord depuis quarante ans et prisonnier de la mer, il doit oublier qu'il a quelque part des parents et des enfants. Il lui faut vivre loin d'eux, et dans quel but? Afin de verser le sang. Tu tueras, voilà la loi. Tu tueras les ennemis de ton pays sur le champ de bataille; soit! Ce n'est pas là un sacrifice; peut-être même n'y a-t-il pas de plus grand bonheur. Mais tu tueras aussi tes concitoyens sans armes dans les rues des villes françaises; tu tueras même les enfants, des enfants comme ce petit Russe de quatorze ans, aux longs cheveux bouclés, aux lèvres roses épanouies comme celles d'un nouveau-né, que le capitaine Renaud, à l'attaque d'une redoute, avait, la nuit, traversé d'outre en outre pendant qu'il dormait. Devoir terrible, et qui surtout devait paraître tel au père d'*Éloa*, ce poème superbe de la pitié suprême, à l'auteur de ce *Journal* intime où l'on trouve des pensées comme celle-ci:

« Il me semble quelquefois que la bonté est une passion. En effet, il m'est arrivé de passer des jours et des nuits à me tourmenter extrêmement de ce que devaient souffrir les personnes qui ne m'étaient nullement intimes, et que je n'aimais pas particulièrement. Mais un instinct involontaire me forçait à leur faire du bien, sans le leur laisser connaître. C'était l'enthousiasme de la pitié, la passion de la bonté que je sentais en mon cœur. »

Voilà ce qui explique ce mot *Servitude*, résumé dans cet autre mot, *Abnégation*, croix plus pesante que celle du martyr.

Eh bien, c'est de cette servitude même que naît la grandeur militaire. Amèrement triste et pessimiste, Alfred de Vigny croit que plus on est malheureux, plus on est grand. Déjà, dans ses poésies, il avait montré que le génie est un don sublime, mais lourd à porter, qui emprisonne l'homme, l'isole et l'écrase. Ce qui est vrai pour le poète, l'est aussi du soldat. Le soldat est grand parce qu'il est malheureux. Le soldat est esclave, mais c'est un esclave volontaire; et c'est précisément dans le sacrifice librement accepté que résident la noblesse de son métier et la beauté de sa tâche. Il a tout abdiqué, tout sacrifié, tout immolé; mais sciemment, volontairement; et de plus, une idée lui reste qui le soutiendra, un sentiment subsiste en lui qui le ranimera, l'enflammera, l'exaltera aux heures de lassitude et de découragement :

c'est le sentiment de l'*honneur*, cette poésie du devoir, dont Alfred de Vigny fait une sorte de religion, seule demeurée debout au milieu de tant de naufrages :

« L'Honneur, c'est la conscience, mais la conscience exaltée. C'est le respect de soi-même et de la beauté de sa vie portée jusqu'à la plus pure élévation et jusqu'à la passion la plus ardente...

« C'est peut-être là le plus grand mérite de l'Honneur d'être si puissant et toujours beau, quelle que soit sa source!... Tantôt il porte l'homme à ne pas survivre à un affront, tantôt à le soutenir avec un éclat et une grandeur qui le réparent et en effacent la souillure. D'autres fois il sait cacher ensemble l'injure et l'expiation. En d'autres temps, il invente de grandes entreprises, des luttes magnifiques et persévérantes, des sacrifices inouïs, lentement accomplis, et plus beaux par leur patience et leur obscurité que les élans d'un enthousiasme subit ou d'une violente indignation; il produit des actes de bienfaisance que l'évangélique charité ne surpasse jamais; il a des tolérances merveilleuses, de délicates bontés, des indulgences divines et de sublimes pardons. Toujours et partout il maintient dans toute sa beauté la dignité personnelle de l'homme.

« L'Honneur, c'est la pudeur virile.

« La honte de manquer de cela est tout pour nous. C'est donc la chose sacrée que cette chose inexprimable.

« Pesez ce que vaut, parmi nous, cette expression populaire, universelle, décisive, et simple cependant : donner sa parole d'honneur !

« Voilà que la parole humaine cesse d'être l'expression

des idées seulement; elle devient la parole par expérience, la parole sacrée entre toutes les paroles, comme si elle était née avec le premier mot qu'ait dit la langue de l'homme; et comme si, après elle, il n'y avait plus un mot digne d'être prononcé, elle devient la promesse de l'homme à l'homme, bénie par tous les peuples; elle devient le serment même, parce que vous y ajoutez le mot : Honneur. Dès lors, chacun a sa parole et s'y attache comme à sa vie. Le joueur a la sienne, l'estime sacrée, et la garde; dans le désordre des passions, elle est donnée, reçue, et, toute profane qu'elle est, on la tient saintement. Cette parole est belle partout, et partout consacrée. Ce principe, que l'on peut croire inné, auquel rien n'oblige que l'assentiment intérieur de tous, n'est-il pas surtout d'une souveraine beauté lorsqu'il est exercé par l'homme de guerre? La parole, qui trop souvent n'est qu'un mot pour l'homme de haute politique, devient un fait terrible pour l'homme d'armes; ce que l'un dit légèrement ou avec perfidie, l'autre l'écrit sur la poussière avec son sang; et c'est pour cela qu'il est honoré de tous, par-dessus tous, et que beaucoup doivent baisser les yeux devant lui.

Puisse, dans ses nouvelles phases, la plus pure des Religions ne pas tenter de nier ou d'étouffer ce sentiment de l'Honneur qui veille en nous comme une dernière lampe dans un temple dévasté!

Il était impossible de terminer un plus beau livre par de plus belles pages. Pourtant, cette conclusion ne nous satisfait pas complètement. Et comment nous satisferait-elle? N'y a-t-il pas, pour soutenir le soldat

dans ses défaillances, pour nous rendre le cœur à tous dans nos peines, un sentiment plus puissant encore que celui de l'honneur, le patriotisme ? On lit le mot *Honneur* sur le drapeau ; mais il porte aussi, en lettres d'or, celui de *Patrie*. Pourquoi est-il absent du livre d'Alfred de Vigny ? Voilà une lacune grave ; et ce n'est pas aujourd'hui qu'on pouvait s'abstenir de la signaler et de la déplorer.

CHAPITRE XI

AUGUSTIN THIERRY

Chateaubriand et Augustin Thierry. — Les études historiques au XIXe siècle. — Les *Lettres sur l'histoire de France*. *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands.*

Ce n'est pas seulement la poésie et le roman qui se renouvellent sous la Restauration : c'est aussi l'histoire, une des grandes conquêtes de notre siècle. Et c'est ici surtout qu'apparaît manifeste et directe l'influence de Chateaubriand. Le premier de nos historiens modernes est Augustin Thierry. Or, c'est l'auteur des *Martyrs* qui lui a révélé sa vocation. Le maître ni le disciple ne l'ont laissé ignorer, l'un par une vanité très excusable, l'autre par un sentiment très vif de respectueuse gratitude.

« M. A. Thierry, raconte Chateaubriand, m'envoya son *Histoire de la conquête des Normands*. Je l'allai remercier. Je trouvai un jeune homme dans une chambre dont les volets étaient à demi fermés; il était presque aveugle. Il essaya de se lever pour me recevoir; mais ses jambes

ne le portaient plus, et il tomba dans mes bras. Il rougit lorsque je lui exprimai mon admiration sincère; ce fut alors qu'il me répondit que son ouvrage était le mien, et que c'était en lisant la bataille des Franks dans *les Martyrs* qu'il avait conçu l'idée d'une nouvelle manière d'écrire l'histoire. »

Augustin Thierry lui-même, dans une page célèbre, a publiquement confirmé cette déclaration.

« En 1810, j'achevais mes classes au collège de Blois, lorsqu'un exemplaire des *Martyrs*, apporté du dehors, circula dans le collège. Ce fut un grand événement pour ceux d'entre nous qui ressentaient déjà le goût du beau et l'admiration de la gloire. Nous nous disputions le livre; il fut convenu que chacun l'aurait à son tour, et le mien vint un jour de congé, à l'heure de la promenade. Ce jour-là, je feignis de m'être fait mal au pied, et je restai seul à la maison. Je lisais, ou plutôt je dévorais les pages, assis devant mon pupitre, dans une salle voûtée qui était notre salle d'études, et dont l'aspect me semblait alors grandiose et imposant. J'éprouvai d'abord un charme vague, et comme un éblouissement d'imagination; mais quand vint le récit d'Eudore, cette histoire vivante de l'Empire à son déclin, je ne sais quel intérêt plus actif et plus mêlé de réflexion m'attacha au tableau de la ville éternelle, de la cour d'un empereur romain, de la marche d'une armée romaine dans les fanges de la Batavie, et de sa rencontre avec une armée de Franks.

« J'avais lu dans l'Histoire de France à l'usage des élèves de l'École militaire, notre livre classique : « Les Franks

« ou Français, déjà maîtres de Tournay et des rives de « l'Escaut, s'étaient étendus jusqu'à la Somme... Clovis, « fils du roi Childéric, monta sur le trône en 481, et « affermit par ses victoires les fondements de la monar- « chie française. » Toute mon archéologie du moyen âge consistait dans ces phrases et quelques autres de même force que j'avais apprises par cœur. *Français, trône, monarchie,* étaient pour moi le commencement et la fin, le fond et la forme de notre histoire nationale. Rien ne m'avait donné l'idée de ces terribles Franks de M. de Chateaubriand, *parés de la dépouille des ours, des veaux marins, des urochs et des sangliers,* de ce camp *retranché avec des bateaux de cuir et des chariots attelés de grands bœufs,* de cette armée rangée en triangle *où l'on ne distinguait qu'une forêt de framées, des peaux de bêtes et des corps demi-nus.* A mesure que se déroulait à mes yeux le contraste si dramatique du guerrier sauvage et du soldat civilisé, j'étais saisi de plus en plus vivement; l'impression que fit sur moi le chant de guerre des Franks eut quelque chose d'électrique. Je quittai la place où j'étais assis, et, marchant d'un bout à l'autre de la salle, je répétai à haute voix et en faisant sonner mes pas sur le pavé :

« Pharamond! Pharamond! nous avons combattu avec « l'épée.

« Nous avons lancé la francisque à deux tranchants; « la sueur tombait du front des guerriers et ruisselait le « long de leurs bras. Les aigles et les oiseaux aux pieds « jaunes poussaient des cris de joie; le corbeau nageait « dans le sang des morts; tout l'Océan n'était qu'une « plaie. Les vierges ont pleuré longtemps.

« Pharamond! Pharamond! nous avons combattu avec « l'épée »... etc.

« Ce moment d'enthousiasme fut peut-être décisif pour ma vocation à venir. Je n'eus alors aucune conscience de ce qui venait de se passer en moi; mon attention ne s'y arrêta pas; je l'oubliai même durant plusieurs années. Mais lorsque, après d'inévitables tâtonnements pour le choix d'une carrière, je me fus livré tout entier à l'histoire, je me rappelai cet incident de ma vie et ses moindres circonstances avec une singulière précision. Aujourd'hui, je retrouve mes émotions d'il y a trente ans. Voilà ma dette envers l'écrivain de génie qui a ouvert et qui domine le nouveau siècle littéraire. Tous ceux qui, en divers sens, marchent dans les voies de ce siècle, l'ont rencontré de même à la source de leurs études, à leur première inspiration; il n'en est pas un qui ne doive lui dire comme Dante à Virgile :

Tu duca, tu signore, e tu maëstro. »

Augustin Thierry a raison de rappeler ce qu'il doit à Chateaubriand ; mais il a raison aussi, quand il déclare qu'il « a planté le drapeau de la réforme historique ». En réalité, il n'a pris à l'auteur des *Martyrs* qu'un élément, la couleur, le pittoresque. Chateaubriand avait fait un roman, Augustin Thierry fit de l'histoire; Chateaubriand est le chef de tous les Romantiques; Augustin Thierry est le guide, le seigneur, et le maître des historiens du XIXe siècle.

On le comprend tout de suite, si on le compare à ses devanciers, aux Mézeray, aux Velly, aux Daniel, aux Anquetil, pour qui l'histoire était une

œuvre d'art, pleine d'éloquence, de beaux développements littéraires, d'erreurs, de contresens et d'anachronismes ; et même si on le compare à Voltaire.

Grâce à celui-ci, sans doute, de grands progrès avaient été faits au point de vue de l'exactitude scientifique, de l'impartialité, de la méthode et du style. Nous savons comme l'auteur de *Charles XII*, du *Siècle de Louis XIV* et de l'*Essai sur les mœurs*, si léger et si volontiers menteur dans la polémique, a été un historien consciencieux, bien informé et scrupuleux ; avec quelle lumineuse intelligence il a montré, sans en avoir l'air, l'enchaînement des faits, et toujours sacrifié l'accessoire à l'essentiel ; dans quelle langue sobre, nette, précise et vive ses récits se développent et courent au but, rapides comme l'armée de Charles XII courant à la victoire. Cependant que de progrès restaient à faire !

Ce que personne n'avait encore compris, Voltaire pas mieux que les autres, c'est que l'historien ne doit pas se borner à raconter et à expliquer les faits ; c'est qu'il doit se faire le contemporain des événements et des acteurs qu'il présente, rendre à chaque époque, à chaque peuple, à chaque personnage son caractère particulier et sa véritable physionomie. Sous une apparente uniformité, les hommes, suivant les temps et les lieux, se distinguent les uns des autres par leurs idées, leurs sentiments, leurs

croyances, leurs coutumes et leurs costumes. Les Franks de Pharamond et les Gaulois de Vercingétorix ne ressemblent pas aux Romains de Constance et de César, encore moins aux soldats de Louis XIV et du prince Eugène, ni les sujets de Charles XII à ceux de Pierre Ier. Or, les historiens du XVIIe et du XVIIIe siècle représentaient les rois mérovingiens, carlovingiens et capétiens exactement pareils aux rois Louis XIV et Louis XV, comme eux assis sur un trône, portant un sceptre fleurdelisé, entourés d'une cour; les Gaulois et les Franks avaient les mêmes idées, les mêmes mœurs, les mêmes costumes que les sujets du grand roi ou de son arrière-petit-fils.

Certes, dans son *Essai sur les mœurs*, Voltaire n'a pas commis ces grossiers anachronismes; mais il n'a pas non plus restitué aux civilisations de l'antiquité et du moyen âge leur caractère original et pittoresque. Dans l'*Histoire de Charles XII*, nous suivons sans peine les opérations militaires; mais les acteurs ne vivent pas d'une vie qui leur soit propre. Ce sont des récits d'une clarté saisissante, d'un dessin vigoureux et net; ce ne sont pas des tableaux : il leur manque la couleur. Et quel tableau on pouvait faire de cette Suède, de cette Pologne, de cette Moscovie, si différentes des pays d'Occident! Quelle résurrection à tenter de ces peuples encore barbares, avec leurs mœurs sauvages, leur façon de combattre

tout à fait inconnue, leurs armes et leurs vêtements pittoresques! Mais Voltaire, si intelligent, manquait d'imagination.

Eh bien, ce à quoi aucun historien n'a pensé et ne s'est risqué, voici quelqu'un qui le fera, à cette époque de création féconde et de merveilleuse activité intellectuelle qui s'appelle la Restauration. Entre *Charles XII* et la *Conquête de l'Angleterre par les Normands, les Martyrs* sont venus. Augustin Thierry les a lus, comme savent lire les enfants de génie, et il était encore tout étourdi, tout ému de cette lecture, quand les romans de Walter Scott (qui, décidément, se retrouve partout, avec Chateaubriand, à l'aurore du Romantisme) lui tombèrent entre les mains et l'affirmèrent dans sa vocation naissante. Ceux-là, plus que les autres, le prirent par les entrailles et exaltèrent son imagination qui, révélant chez leur auteur une *divination historique* (ce sont les mots d'A. Thierry), faisaient revivre, comme *Ivanhoé*, les antiques sociétés et les vieux siècles. Et le jeune homme se promit alors de ressusciter, lui aussi, les peuples d'autrefois, les opprimés surtout, si méconnus des historiens, si dédaignés, et si intéressants. Lui aussi, il les jetterait tout vivants et tout frémissants, non dans des romans, mais dans des œuvres sérieuses, scientifiques, historiques, et vengeresses.

Telle est la tâche à laquelle il consacra sa vie, la

tâche que ni les difficultés de toute sorte, ni les souffrances sans espoir, ni la cécité même, survenue quand il n'avait encore que trente ans, n'arrêtèrent jamais. « Il y a au monde, a-t-il dit, quelque chose qui vaut mieux que les jouissances matérielles, mieux que la fortune, mieux que la santé elle-même, c'est le dévouement à la science. » Son premier livre, *la Conquête de l'Angleterre par les Normands*, fut publié en 1825; mais il y avait huit ans déjà qu'Augustin Thierry était à l'œuvre. En 1817, à l'âge de vingt-deux ans, il avait débuté par des lettres écrites au *Courrier Français*, et qui devinrent plus tard ses *Lettres sur l'Histoire de France*. Sa méthode était excellente. Comme Descartes, il voulut jeter à terre la vieille maison avant de construire la nouvelle. Prenant donc tour à tour Mézeray, Velly, Daniel, Anquetil, il commença par montrer tout ce qu'il y avait de faux dans leurs ouvrages, de grotesque dans leur manière de comprendre et d'écrire l'histoire. Toujours ils s'en étaient tenus aux chroniques les moins anciennes, les plus faciles à compiler, mais les moins sérieuses, et jamais ils n'avaient songé à consulter les récits contemporains ou le plus voisins possible des événements qu'ils voulaient raconter. Ces récits, ils les avaient acceptés les yeux fermés, sans contrôle, sans critique ni discussion; et, loin de se faire une âme antique, ils s'étaient représenté et avaient représenté

la vieille France identique à celle de leur temps. De plus, comme au XVIIe et au XVIIIe siècle le peuple ne comptait pas, ils n'avaient donné place dans leurs histoires qu'à un petit nombre de personnages privilégiés, et laissé la masse entière de la nation cachée derrière le manteau des rois. « Nos provinces, nos villes, tout ce que chacun comprend dans ses affections sous le nom de patrie devrait nous être représenté à chaque siècle de son existence; au lieu de cela, nous ne rencontrons que les annales domestiques de la famille régnante, des naissances, des mariages, des décès, des intrigues de palais, des guerres qui se ressemblent toutes, et dont le détail, toujours mal circonstancié, est dépourvu de mouvement et de caractère pittoresque. » Enfin, soucieux surtout de la forme, ils avaient écrit dans un style vague, pompeux; ils avaient mêlé à leurs récits des dissertations morales, des discours à la façon antique, des rapprochements saugrenus. Voici, par exemple, un fragment de l'abbé Velly, célèbre au siècle dernier comme le restaurateur de l'Histoire de France, et qui se flattait d'avoir présenté sous leur véritable jour l'état politique et social, les mœurs et les idées de chaque siècle. « J'ouvre, dit A. Thierry,

j'ouvre le premier volume, et je tombe sur un fait peu important en lui-même, mais empreint, dans les écrits

originaux, d'une forte couleur locale, la déposition de Childéric ou Hildérick I. « Hildérick, dit Grégoire de Tours, « régnant sur la nation des Franks, et se livrant à une ex- « trême dissolution, eux indignés de cela le destituèrent de « la royauté. Informé, en outre, qu'ils voulaient le mettre « à mort, il partit et s'en alla en Thuringe... » Ce récit est d'un écrivain qui vivait un siècle après l'événement. Voici maintenant les paroles de l'abbé Velly, qui se vante, dans sa préface, de puiser aux sources anciennes, et de peindre exactement les mœurs, les usages et les coutumes : « Childéric fut un prince à grandes aventures... « C'était l'homme le mieux fait de son royaume. Il avait de « l'esprit, du courage; mais, né avec un cœur tendre, il « s'abandonnait trop à l'amour : ce fut la cause de sa perte. « Les seigneurs français, aussi sensibles à l'outrage que « leurs femmes l'avaient été aux charmes de ce prince, se « liguèrent pour le détrôner. Contraint de céder à leur « fureur, il se retira en Allemagne... »

« Je passe sur le séjour de huit ans, que, selon l'heureuse expression de notre auteur, Childéric fit *en Allemagne*, et, suivant encore Grégoire de Tours, j'arrive à son rappel par les Franks et à son mariage avec Basine, femme du roi des Thuringiens : « Revenu de Thuringe, il fut remis en « possession de la royauté, et, pendant qu'il régnait, cette « Basine, dont nous avons parlé ci-dessus, ayant quitté son « mari, vint trouver Hildérick. Celui-ci, lui demandant « avec curiosité pourquoi elle était venue vers lui d'un pays « si éloigné, on rapporte qu'elle répondit : « J'ai reconnu « tes mérites et ton grand courage, et c'est pour cela que je « suis venue, afin d'habiter avec toi ; car il faut que tu saches « que, si dans les pays d'outre-mer j'avais connu quelqu'un « plus capable et plus brave que toi, j'aurais été de même

« le chercher et cohabiter avec lui. » Le roi, tout joyeux, « s'unit à elle en mariage. »

« Voyons maintenant comment l'historien moderne a conservé, ainsi qu'il le devait, cet accent de naïveté grossière, indice de l'état de barbarie. « Le prince légitime se remit en « possession du trône, d'où ses galanteries l'avaient préci- « pité. Cet événement merveilleux est suivi d'un autre aussi « remarquable par sa singularité. La reine de Thuringe, « comme une autre Hélène, quitte le roi son mari pour suivre « ce nouveau Pâris. « Si je connaissais, lui dit-elle, un plus « grand héros, ou un plus galant homme que toi, j'irais le « chercher jusqu'aux extrémités de la terre. » Basine était « belle, elle avait de l'esprit : Childéric, trop sensible à ce « double avantage de la nature, l'épousa, au grand scan- « dale des gens de bien, qui réclamèrent en vain les droits « sacrés de l'hyménée et les lois inviolables de l'amitié. »

Puisqu'il n'existe aucune histoire qui reproduise avec fidélité les idées, les sentiments, les mœurs des hommes qui ont précédé en Europe, sur le continent et dans les îles avoisinantes, les peuples modernes, le temps est venu de la créer, et c'est Augustin Thierry qui la créera.

Pour cela, que doit-il faire? Il lui faut d'abord, en partant de ce principe que l'histoire est une science positive, qui exige une étude patiente et la recherche de la vérité au moins approximative, faire ce que les historiens ont négligé si longtemps. Il lui faut retrouver et interroger ces vieux documents oubliés,

où les hommes d'autrefois ont résumé leur vie et celle de leurs contemporains. Ces peuples, de races, de physionomies et de destinées si diverses, il lui faut aller les surprendre chez eux, dans ces manuscrits illisibles et poussiéreux, si funestes à de pauvres yeux affaiblis, dans ces longues pages in-folio où les générations disparues se sont naïvement racontées elles-mêmes. Et les voici, ces personnages évoqués, qui apparaissent et revivent,

« Les uns chantant sur la harpe celtique l'éternelle attente du retour d'Arthur, les autres naviguant dans la tempête avec aussi peu de souci d'eux-mêmes que le cygne qui se joue sur un lac; d'autres, dans l'ivresse de la victoire, amoncelant les dépouilles du vaincu, mesurant la terre au cordeau pour en faire le partage, comptant et recomptant par tête les familles, comme le bétail ; d'autres enfin, privés par une seule défaite de tout ce qui fait que la vie vaut quelque chose, se résignant à voir l'étranger assis en maître à leurs propres foyers, ou, frénétiques de désespoir, courant la forêt pour y vivre, comme vivent les loups, de rapine, de meurtre et d'indépendance ».

Voilà l'histoire comme la comprend Augustin Thierry, l'histoire véritablement scientifique, populaire, vivante, palpitante, et telle qu'il l'écrivit dans des récits détachés, *la Commune de Laon*, *la Commune de Vézelay*, *les Communes d'Amiens*, de *Soissons*, de *Sens*, etc., et dans *la Conquête de l'Angleterre par les*

Normands, et plus tard, en 1840, dans les *Récits mérovingiens*. Il ne s'agit plus des princes, mais des peuples.

« Ce n'est ni Richard, roi d'Angleterre, ni Philippe, roi de France, ni Jean, comte de Mortain, qu'il faut entendre, mais les grandes masses d'hommes et les populations diverses qui ont, ou simultanément ou successivement, figuré dans l'histoire. Car l'objet essentiel de cette histoire (*la conquête de l'Angleterre par les Normands*) est d'envisager la destinée des peuples, et non celle de certains hommes célèbres, de raconter les aventures de la vie sociale, et non celles de la vie individuelle. La sympathie humaine peut s'attacher à des populations tout entières, comme à des êtres doués de sentiment, dont l'existence, plus longue que la nôtre, est remplie des mêmes alternatives de peine et de joie, d'espérance et d'abattement Considérée sous ce point de vue, l'histoire du passé prend quelque chose de l'intérêt qui s'attache au temps présent, car les êtres collectifs, dont elle nous entretient, n'ont point cessé de vivre et de sentir ; ce sont les mêmes qui souffrent ou espèrent encore sous nos yeux. Voilà son plus grand attrait ; voilà ce qui adoucit des études sévères et arides... »

Mais, dans la pensée d'Augustin Thierry, l'historien n'est pas seulement un savant, dont les qualités essentielles résident dans l'exactitude des renseignements, la sûreté de l'information, l'intelligence et la fermeté de la critique, la conscience en un mot;

il doit aussi être un justicier. Ce n'est pas tout de rendre la vie aux peuples d'autrefois; il faut aussi rappeler, aimer et plaindre leurs misères nationales, leurs souffrances individuelles, et jusqu'aux simples avanies qu'ils ont éprouvées.

« Tantôt c'était un évêque saxon chassé de son siège, parce qu'il ne savait pas le français; tantôt des moines dont on lacérait les chartes comme de nulle valeur, parce qu'elles étaient en langue saxonne; tantôt un accusé que les juges normands condamnaient sans l'entendre, parce qu'il ne parlait qu'anglais; tantôt une famille dépouillée par les conquérants et recevant d'eux, à titre d'aumône, une parcelle de son propre héritage,... faits de bien peu d'importance, à ne les considérer qu'en eux-mêmes, mais où je puisais la forte teinte de réalité qui devait, si la puissance d'exécution ne me manquait pas, colorer l'ensemble du tableau. »

Tout au contraire, l'historien flétrira le conquérant, l'usurpateur, et se fera l'interprète de la conscience humaine protestant contre le droit de la force. Ici d'ailleurs, il n'aura le plus souvent qu'à laisser parler les faits. Guillaume le Conquérant n'avait pas exhalé son dernier soupir, que déjà tous l'abandonnaient : les siens pour s'emparer du pouvoir, ceux qui le servaient pour s'approprier tout ce qui leur tomba sous la main. A peine était-il mort, qu'une voix s'élevait et défendait qu'on inhumât

l'usurpateur dans un lieu qu'il avait enlevé à son légitime propriétaire. Il fallut payer ces six pieds de terre; puis, la foule s'écoula silencieuse, et quelques moines restèrent seuls pour accomplir la cérémonie funèbre. Le même silence réprobateur accompagna les funérailles de Guillaume le Roux, fils du Conquérant. Atteint d'une flèche, envoyée peut-être par un Anglo-Saxon, il expire dans une des forêts qu'il avait confisquées, et dont il avait défendu l'entrée sous peine de mort. Tyrrel, son ami, s'enfuit en le voyant tomber; des charbonniers trouvèrent son corps abandonné; et tandis qu'ils le ramenaient en silence et sans cortège à Winchester, les héritiers du roi couraient au trésor et au pouvoir. Ainsi, le conquérant, le spoliateur, est tout quand il est vivant, agissant, exerçant son autorité. Est-il menacé de mort prochaine? L'exemple qu'il a donné se tourne contre lui; ses fils mêmes l'abandonnent. Il n'y a plus d'autre loi que celle qu'il a établie, la loi du vol. Nul n'entoure de respect et d'affection le conquérant qui s'en va. Cet abandon même est une protestation, et d'autant plus significative que ce sont les héritiers du mort qui, sans le vouloir, la jettent par leur conduite comme une consolation aux dépossédés...

Consolation aussi pour l'historien qui entend, non pas seulement raconter des faits, mais, comme il le dit lui-même, « réparer une injustice », et qui s'intéresse

avec une sympathie toute particulière aux vaincus et aux opprimés. A la bonne heure! La voilà, la grande, la belle, la véritable et véridique histoire. Comme elle ressemble peu à celle de ces indifférents, qui excusent et justifient, avec une impassibilité qu'ils croient être de l'impartialité et la marque d'un profond sens politique, les massacres des Albigeois, la Saint-Barthélemy, les Dragonades, toutes choses dont ils n'ont pas souffert, dont ils sont sûrs de n'avoir pas à souffrir! Au reste, ce sont les mêmes, presque toujours, qui vous disent que l'histoire est une science, et n'est qu'une science.

Telle n'était pas l'opinion d'Augustin Thierry. « A mon avis, disait-il, toute composition historique est un travail d'art *autant* que d'érudition; le soin de la forme et du style n'y est *pas moins* nécessaire que la recherche et la critique des faits. » Aussi, s'est-il toujours préoccupé d'intéresser autant que d'instruire, de frapper l'imagination autant que de parler à l'intelligence. Il raconte la vieille Angleterre et la vieille France, en les ressuscitant pour ainsi dire, en en donnant la sensation vivante. Pour cela, il ne passera pas en revue tous les événements politiques. Nous n'apprendrons pas en lisant les *Lettres sur l'histoire de France* et les *Récits mérovingiens*, que Clodion a régné en 448, que Mérovée lui a succédé de 448 à 458, Childéric Ier de 458 à 481, Clovis de 481 à 511;

qu'après eux sont venus Thierry Ier, Clodomir, Childebert Ier, Clotaire Ier, Caribert Ier, Gontran, Sigebert Ier, Chilpéric Ier, Clotaire II, Dagobert Ier et les rois fainéants; mais des anecdotes caractéristiques, des récits pleins de mouvement, de vie et d'originalité, le meurtre des enfants de Clodomir, les aventures d'Attale, la mission d'Arcadius, nous permettront de revoir, avec leur physionomie réelle et pittoresque, ces époques lointaines. Nous deviendrons les contemporains des Bretons, des Saxons et des Angles, des Franks et des habitants retrouvés des petites communes de Noyon, de Saint-Quentin et de Vézelay. Nous revivrons avec ceux qui ont conquis l'Angleterre, avec ceux qui ont fait la France que nous avons. Nous connaîtrons non seulement leurs idées, leurs habitudes, leur manière de s'habiller, de s'armer et de se battre, mais leurs noms mêmes.

Car c'est encore là une innovation d'Augustin Thierry. Comme il évite d'appliquer à aucun temps le langage d'un autre, d'employer pour les faits et les discussions politiques du moyen âge les formules du style moderne et les titres d'une date récente, ainsi, pour obtenir au plus haut degré cette couleur locale qui lui semble une des conditions de l'intérêt et de la vérité historique, il restitue soigneusement à tous les personnages leurs véritables noms, avec leur orthographe étrange, leur aspect barbare, leur

prononciation rude et leur signification retrouvée d'après les racines des anciens idiomes anglais ou tudesque. Voici Clodion qui reprend son nom vrai, et s'appelle Hlodio ou le célèbre; Mérovée, Chilpéric, Childéric, Clodomir, etc., redeviennent Mérowig, ou le guerrier éminent, Hilpérik, puissant à secourir, Hildéric, brave au combat, Hlodomir, le chef illustre.

Quels seront les résultats précieux et féconds de cette nouvelle façon de comprendre et d'écrire l'histoire, on le sait? Cette méthode qu'Augustin Thierry a trouvée et appliquée sous la Restauration, tous ceux qui vont venir s'y soumettront; et, de quelque côté qu'ils portent leurs investigations, qu'ils étudient les civilisations de l'Orient ou celles de l'Occident, l'antiquité ou le moyen âge, ils procéderont tous plus ou moins comme celui qui, disciple de Chateaubriand, était, avant l'âge de trente ans, maître à son tour. Les élèves, d'ailleurs, ne se feront pas attendre. L'année même où paraissaient, réunies en volume, les *Lettres sur l'histoire de France*, en 1827, Michelet publiait sa *Philosophie de l'histoire de Vico*, et son *Précis d'histoire moderne*. Et quelle gloire pour un maître comme Augustin Thierry d'avoir eu un disciple comme Michelet!

CHAPITRE XII

THIERS

L'historien. *Histoire de la Révolution française.* — Les idées de Thiers sur la manière d'écrire l'histoire.

Tandis qu'Augustin Thierry ressuscitait la vieille France et la vieille Angleterre, et qu'il était suivi dans cette voie par des hommes d'étude qu'attirait aussi le passé, les Fauriel, les Raynouard, les Roquefort, qui se mirent à explorer le moyen âge, par de Barante, qui écrivait son *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois* (1824-1826), par Vitet, qui préparait ses scènes historiques, *les Barricades*, *les États de Blois*, *la Mort de Henri III*, d'autres savants plus ardents, et qui devaient être des hommes d'action, se laissaient porter vers des événements moins anciens, et entreprenaient de raconter l'histoire de la Révolution française. A leur tête, par ordre chronologique, se place Thiers, dont l'*Histoire de la Révolution* parut de 1823 à 1827, précédant,

sinon tout à fait celle de Mignet, publiée en 1824, du moins celles de Lamartine, de Louis Blanc et de Michelet.

Comme Lamartine, Thiers a une double physionomie: c'est un politique et un écrivain. Seulement, chez lui l'homme d'action est beaucoup plus grand que ne le fut jamais le poète des *Méditations*. Depuis la Révolution de Juillet jusqu'au second Empire, Thiers n'a cessé d'être un des premiers acteurs de notre histoire ; et, après 1870, il est devenu, selon sa propre expression, l'administrateur de l'infortune publique, et, selon l'expression des bons Français reconnaissants, le libérateur du territoire. Mais le politique ne nous appartient pas... Ce n'est d'ailleurs qu'après 1830 que commença sa carrière d'homme d'État.

Thiers est aussi un historien. Ce fut chez lui une vocation précoce et persistante. Né en 1797, c'est à vingt-six ans qu'il commença à publier son *Histoire de la Révolution française;* et plus tard, ni ses fonctions officielles, ni les soucis de la politique, ni des œuvres d'un caractère plus spécial, comme le livre *De la propriété* et un autre sur *Law*, ne le détournèrent de ses chères études. En 1840, au milieu de préoccupations graves, il commencera l'*Histoire du Consulat et de l'Empire,* et ne s'arrêtera qu'en 1862, après l'avoir achevée.

Trois sentiments très profonds, trois passions très ardentes dominaient Thiers lorsqu'il entreprit d'écrire l'histoire de la Révolution. Il faut les rappeler, car elles expliquent l'œuvre. C'est, d'une part, un amour passionné de la France, que ses adversaires les plus intraitables (et Dieu sait s'il en eut!) ne lui ont jamais contesté; c'est ensuite un goût très vif pour le métier militaire, et enfin une forte antipathie pour le gouvernement de la Restauration. Originaire de Marseille, Thiers appartenait à cette race des Gaulois du Midi qui, jadis, de l'aveu des Romains qui s'y entendaient, adoraient les choses de la guerre et y excellaient. Il aurait voulu être soldat, et Napoléon l'aurait sans doute incorporé dans ses armées malgré sa petite taille ; mais la chute de l'Empire, ramenant partout la paix, le tourna d'un autre côté. Il ne s'obstina pas, comme Alfred de Vigny, à compter sur de glorieuses revanches; il avait déjà l'esprit politique et un peu le don de prévoir l'avenir. Mais au moins ces guerres qu'il n'est plus possible de faire, il les racontera ; ces campagnes, dont il a rêvé d'être un des héros, il en sera l'historien. Dans son *Histoire du Consulat et de l'Empire*, il refera, livrera de nouveau, la plume à la main, les batailles gagnées par d'autres ; il suivra les mouvements des troupes que d'autres ont conduites ; il discutera les plans de campagne que d'autres ont conçus et exécutés ; et par-

tout, et toujours, il se révélera grand tacticien, grand général de cabinet.

Mais il n'attendra pas 1840 pour s'abandonner à à ses goûts. Dans son *Histoire de la Révolution*, un coup d'essai qui est un coup de jeune maître, et la seule de ses œuvres qui nous appartienne, sa passion pour les choses militaires se manifeste déjà. On la reconnaît à la place qu'il réserve aux choses de la guerre et aux exploits des armées républicaines.

S'il a aimé la France par-dessus tout, comme le rappelle justement une fière devise très justifiée, *Patriam dilexit*, s'il a aimé l'armée comme un enfant d'abord et plus tard comme un père, il n'a pas moins aimé la liberté. Arrivé à Paris en 1821, il est tout de suite avec les libéraux. Il bataille pour le maintien des conquêtes de la Révolution, et les réclame énergiquement. Montlosier, ancien député de l'Assemblée constituante, ancien émigré, ancien employé, sous l'Empire, du ministère des Affaires étrangères, et pair de France sous la monarchie de Juillet, s'étant permis d'affirmer que les réformes de 89 se seraient faites sans la Révolution, Thiers lui répondit :

« Ces réformes n'ont été conquises que par la Révolution. Ce mot seul les rappelle toutes. Songez-y bien, monsieur le comte : les premiers ordres, ducs, prélats, présidents, avaient refusé l'impôt territorial; ils avaient demandé les États généraux pour menacer la Cour. Lorsqu'ils furent

pris au mot, ils n'en voulurent plus; ils refusèrent le doublement du Tiers et le vote par tête; ils ne consentirent à l'égalité des charges que lorsqu'ils se virent exposés à tout perdre par un refus; ils n'abandonnèrent leurs privilèges que par un mouvement de pudeur excité dans la nuit du 4 août. Songez qu'avant 89 nous n'avions ni représentation annuelle, ni liberté de la presse, ni liberté individuelle, ni vote de l'impôt, ni l'égalité devant la loi, ni admissibilité aux charges. Vous prétendez que tout cela était dans les esprits; mais il fallait la Révolution pour le réaliser dans les lois. Vous prétendez que c'était écrit dans les cahiers; mais il fallait la Révolution pour l'émission de ces cahiers. »

Cet amour de la liberté, cette reconnaissance filiale pour la grande œuvre de 89 se retrouvent, en même temps que la passion militaire, dans l'*Histoire de la Révolution;* et les voici réunis, et en quelque sorte concentrés dans ce beau passage qui termine et résume la campagne de 1796 :

« La fin de la campagne avait relevé toutes les espérances que son commencement avait fait naître. Les triomphes de Rivoli mirent le comble à la joie des patriotes; on parlait de tous côtés de ces vingt deux mille prisonniers, et l'on citait le témoignage des autorités de Milan, qui les avaient passés en revue, et qui en avaient certifié le nombre, pour répondre à tous les doutes de la malveillance.

« La reddition de Mantoue vint mettre le comble à la satisfaction. Dès cet instant, on crut la conquête de l'Italie

définitive. Le courrier qui portait ces nouvelles arriva le soir à Paris. On assembla sur-le-champ la garnison, et on les publia à la lueur des torches, au son des fanfares, au milieu des cris de joie de tous les Français attachés à leur pays. Jours à jamais célèbres et à jamais regrettables pour nous! A quelle époque notre patrie fut-elle plus belle et plus grande? Les orages de la Révolution paraissaient calmés; les murmures des partis retentissaient comme les derniers bruits de la tempête. On regardait ces restes d'agitation comme la vie d'un État libre. Le commerce et les finances sortaient d'une crise épouvantable; le sol entier, restitué à des mains industrielles, allait être fécondé! Un gouvernement composé de bourgeois, nos égaux, régissait la République avec modération; les meilleurs étaient appelés à leur succéder. Toutes les voies étaient libres. La France, au comble de la puissance, était maîtresse de tout le sol qui s'étend du Rhin aux Pyrénées, de la mer aux Alpes. La Hollande, l'Espagne, allaient unir leurs vaisseaux aux siens et attaquer de concert le despotisme maritime. Elle était resplendissante d'une gloire immortelle. D'admirables armées faisaient flotter ses trois couleurs à la face des rois qui avaient voulu l'anéantir. Vingt héros, divers de caractère et de talent, pareils seulement par l'âge et le courage, conduisaient ses soldats à la victoire; Hoche, Kléber, Desaix, Moreau, Joubert, Masséna, Bonaparte et une foule d'autres encore, s'avançaient ensemble. On pesait leurs mérites divers; mais aucun œil encore, si perçant qu'il pût être, ne voyait dans cette génération de héros les malheureux ou les coupables.

« Aucun œil ne voyait celui qui allait expirer à la fleur de l'âge, atteint d'un mal inconnu, celui qui mourrait sous le poignard musulman, ou sous le feu ennemi, celui

qui opprimerait la liberté, celui qui trahirait sa patrie. Tous paraissaient purs, heureux, pleins d'avenir! Ce ne fut là qu'un moment; mais il n'y a que des moments dans la vie des peuples comme dans celle des individus.

« Nous allions retrouver l'opulence avec le repos; quant à la liberté et à la gloire, nous les avions!... Il faut, a dit un ancien, que la patrie soit non seulement heureuse, mais suffisamment glorieuse. Ce vœu était accompli. Français, qui avons vu depuis notre liberté étouffée, notre patrie envahie, nos héros fusillés ou infidèles à leur gloire, n'oublions jamais ces jours immortels de liberté, de grandeur et d'espérance. »

Fénelon veut que le bon historien ne soit d'aucun temps ni d'aucun pays. « Quoiqu'il aime sa patrie, il ne la flatte jamais en rien. L'historien français doit se rendre neutre entre la France et l'Angleterre. Il doit louer aussi volontiers Talbot que Duguesclin. Il rend autant de justice aux talents militaires du prince de Galles qu'à la sagesse de Charles V. » Ces principes ne sont pas indiscutables; en tout cas, ils n'ont pas été suivis par Thiers, ni plus tard par Michelet. Thiers, dans son *Histoire de la Révolution française*, est à la fois *de son temps* et *de son pays* Il est patriote et républicain, patriote surtout, chauvin même. Cette passion, cette religion de la France va chez lui jusque-là, que plus tard, quand il écrira l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, le rédacteur du *National*, l'historien de la Révolution, le chef de la gauche,

oubliera que Napoléon a pris à la France sa liberté; il ne verra plus que le grand conquérant qui a promené à travers le monde notre drapeau glorieux, et il fera le panégyrique plutôt que l'histoire de l'empereur. Aussi, sera-t-il admiré par les uns, vivement attaqué par les autres comme un des plus chauds défenseurs du premier Empire, et son livre ne contribuera pas peu à réveiller les souvenirs d'où sortira le coup d'État[1].

Si l'on peut discuter cette théorie que l'historien doit rester désintéressé, impassible, absent de son pays et de son temps, il est certain qu'il doit être rigoureusement exact. Thiers l'a-t-il toujours été? Il serait téméraire de l'affirmer. La critique et les gens du métier ont trouvé dans l'*Histoire de la Révolution* bien des inexactitudes et des erreurs. Mais ce qu'on ne doit pas oublier, c'est que Thiers écrivait son livre, qui d'ailleurs est une œuvre de jeunesse, peu de temps après les événements; qu'il est le premier en date des historiens de cette époque troublée, et qu'il n'avait pas, qu'il ne pouvait avoir les nombreux mémoires et les documents publiés depuis. Au moins a-t-il fait tout son possible pour être exact et véridique : avec une conscience et une persévérance rares, il s'est livré au travail qu'avait fait Voltaire

1. Voir E. Schérer, *Études critiques sur la littérature contemporaine, Thiers*, p. 138.

pour son *Charles XII* et pour le *Siècle de Louis XIV;* il a fouillé les archives, s'est mis en relation avec tous les survivants de la Révolution; il a réuni, comparé, contrôlé, discuté leurs témoignages. Autant qu'il était possible, il est resté fidèle à cette seconde partie de sa devise : *veritatem coluit.*

A cette qualité essentielle il faut en joindre d'autres, plus littéraires et très originales. On se rappelle qu'Augustin Thierry a exposé dans ses premières lettres du *Courrier français* sa manière de comprendre et d'écrire l'histoire. Thiers également, dans des pages célèbres, a développé ses idées et sa méthode. Sans doute, cette préface, insérée dans le douzième volume de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, est postérieure de trente ans à l'*Histoire de la Révolution;* mais elle ne fait, en somme, que résumer les idées que Thiers avait dès le début, et qu'il a déjà appliquées dans son premier ouvrage. Cette sorte de code n'est que l'analyse et la définition de son propre génie.

La première qualité qu'il exige de l'historien, c'est l'intelligence, cette faculté dont le propre est de connaître les choses, de les comprendre et de les faire comprendre. Voici, par exemple, sur un même événement des récits très différents, des témoignages contradictoires. Qui permettra à l'historien de démêler les vrais des faux, de découvrir la vérité sous le parti pris et la passion? L'intelligence. Et voici d'autres

événements qui paraissent au premier aspect d'une importance capitale, qui ont paru tels aux contemporains; vus de loin, ils rentrent dans l'ombre, d'où sortent au contraire d'autres événements, jusqu'alors négligés. Qui permettra à l'historien de remettre chaque chose à sa place, à son plan? L'intelligence. C'est elle enfin qui, ce premier travail achevé, fera découvrir l'ordre de narration le plus beau, c'est-à-dire le plus naturel :

« N'y a-t-il pas une qualité essentielle, préférable à toutes les autres, qui doit distinguer l'historien, et qui constitue sa véritable supériorité? Je le crois, et je dis tout de suite que, dans mon opinion, cette qualité, c'est l'intelligence.

« Je prends ici ce mot dans son acception vulgaire, et, l'appliquant seulement aux sujets les plus divers, je vais tâcher de me faire entendre. On remarque souvent chez un enfant, un ouvrier, un homme d'État, quelque chose qu'on ne qualifie pas d'abord du nom d'esprit, parce que le brillant y manque, mais qu'on appelle l'intelligence, parce que celui qui en paraît doué saisit sur-le-champ ce qu'on lui dit, voit, entend à demi-mot, comprend, s'il est enfant, ce qu'on lui enseigne; s'il est ouvrier, l'œuvre qu'on lui donne à exécuter; s'il est homme d'État, les événements, leurs causes, leurs conséquences; devine les caractères, leurs penchants, la conduite qu'il faut en attendre, et n'est surpris, embarrassé de rien, quoique souvent affligé de tout. C'est là ce qui s'appelle l'intelligence; et bientôt, à la pratique, cette simple qualité, qui ne vise

pas à l'effet, est de plus grande utilité dans la vie que tous les dons de l'esprit, le génie excepté, parce qu'il n'est, après tout, que l'intelligence elle-même, avec l'éclat, la force, l'étendue, la promptitude.

« C'est cette qualité, appliquée aux grands objets de l'histoire, qui, à mon avis, convient essentiellement au narrateur, et qui, lorsqu'elle existe, amène bientôt à sa suite toutes les autres, pourvu qu'au don de la nature on joigne l'expérience, née de la pratique. En effet, avec ce que je nomme l'intelligence on démêle bien le vrai du faux; on ne se laisse pas tromper par les vaines traditions ou les faux bruits de l'histoire; on a de la critique, on saisit bien le caractère des hommes et des temps; on n'exagère rien, on ne fait rien trop grand ou trop petit, on donne à chaque personnage ses traits véritables; on écarte le fard, de tous les ornements le plus malséant en histoire, on peint juste; on entre dans les secrets ressorts des choses, on comprend et on fait comprendre comment elles se sont accomplies; diplomatie, administration, guerre, marine, on met ces objets si divers à la portée de la plupart des esprits, parce qu'on a su les saisir dans leur généralité intelligible à tous; et quand on est arrivé ainsi à s'emparer des nombreux éléments dont un vaste récit doit se composer, l'ordre dans lequel il faut les présenter, on le trouve dans l'enchaînement même des événements; car celui qui a su saisir le lien mystérieux qui les unit, la manière dont ils se sont engendrés les uns les autres, a découvert l'ordre de narration le plus beau, parce que c'est le plus naturel; et si, de plus, il n'est pas de glace devant les grandes scènes de la vie des nations, il mêle fortement le tout ensemble, le fait succéder avec aisance et vivacité; il laisse au fleuve du temps sa fluidité, sa

puissance, sa grâce même, en ne forçant aucun de ses mouvements, en n'altérant aucun de ses heureux contours; enfin, dernière et suprême condition, il est équitable, parce que rien ne calme, n'abat les passions comme la connaissance profonde des hommes. Je ne dirai pas qu'elle fait tomber toute sévérité, car ce serait un malheur; mais quand on connaît l'humanité et ses faiblesses, quand on sait ce qui la domine et l'entraîne, sans haïr moins le mal, sans aimer moins le bien, on a plus d'indulgence pour l'homme qui s'est laissé aller au mal par les mille entraînements de l'âme humaine, et on n'adore pas moins celui qui, malgré toutes les basses attractions, a su tenir son cœur au niveau du beau, du bon, et du grand.

« L'intelligence est donc, selon moi, la faculté heureuse qui, en histoire, enseigne à démêler le vrai du faux, à peindre les hommes avec justesse, à éclaircir les secrets de la politique et de la guerre, à narrer avec un ordre lumineux, à être équitable enfin, en un mot à être un véritable narrateur. L'oserai-je dire? Presque sans art, l'esprit clairvoyant que j'imagine n'a qu'à céder à ce besoin de conter qui souvent s'empare de nous, et nous entraîne à rapporter aux autres les événements qui nous ont touchés, et il pourra enfanter des chefs-d'œuvre. »

Reste la forme. Ici encore, il y a pour Thiers une qualité essentielle qui dispense de toutes les autres. Avant tout, l'historien doit être clair. Vous avez vu à l'Exposition ces immenses glaces sans tain, si transparentes, et à travers lesquelles les objets se montrent si nets, que rien, semble-t-il, ne nous

sépare d'eux. Eh bien, le style de l'historien doit être pareil à une glace sans tain : il faut qu'il ne soit ni vu, ni senti, qu'il nous laisse tout entiers aux choses racontées. « Du moment que vous sentez le style, lui qui n'a d'autre objet que de montrer les choses, c'est qu'il est défectueux. »

Or, ce sont bien là les deux qualités principales de Thiers, historien et écrivain. Il a tout compris et tout fait comprendre, non seulement les opérations militaires, mais les affaires diplomatiques, administratives, économiques, etc.; tous ces objets si divers, il les a mis à la portée de la plupart des esprits. Son style est aussi d'une merveilleuse limpidité. Mais s'il est resté fidèle à ses idées, ses idées, au point de vue du fond et de la forme, sont-elles indiscutables, et ces qualités ne peuvent-elles pas engendrer des défauts?

Sainte-Beuve a reproché à l'*Histoire de la Révolution* d'être une œuvre de fatalisme. La critique est juste; mais il faut ajouter que Thiers ne pouvait pas l'écrire autrement. Ce fatalisme est la conséquence naturelle et nécessaire de la théorie historique de l'auteur. Puisqu'il veut tout comprendre et tout expliquer, il faudra bien qu'il retrouve dans un fait quelconque de l'époque révolutionnaire le résultat des événements antérieurs, et l'origine de ceux qui ont suivi. Il montrera, comme a dit Mignet, que les diverses phases de la Révolution ont été presque obligées, et qu'avec

les causes qui l'ont amenée et les passions qu'elle a employées ou soulevées elle devait avoir cette marche et cette issue. La Terreur, par exemple, devait nécessairement sortir de la prise de la Bastille : tous les faits s'enchaînent et naissent les uns des autres. Or, cela est-il très juste, et, s'il y a en histoire des événements inévitables, d'autres ne peuvent-ils pas se présenter que personne n'aurait su prévoir? Et en les supposant prévus, ne peuvent-ils pas se produire autrement qu'on les attendait, à un autre moment, et changer ainsi la face des choses? A la guerre surtout, le rôle du hasard n'est-il pas considérable? N'est-ce pas à lui qu'on doit en grande partie la victoire de Marengo? Desaix n'avait-il pas reçu, le 13 au soir, l'ordre de marcher sur Rivalta et Novi, et n'est-ce pas le bruit lointain du canon, qu'une saute de vent aurait pu l'empêcher d'entendre, qui le fit quitter l'endroit vers lequel il avait été détaché du quartier de Stradella? L'absence de Grouchy pouvait-elle être prévue à Waterloo? N'y a-t-il pas là un ensemble de forces mystérieuses qui échappent nécessairement à l'historien? Cet imprévu qui, quoi qu'il fasse, s'impose à lui quelquefois et le gêne, Thiers le remplace par la Providence. « Mais, comme on l'a dit, il faut se méfier, quand on voit l'auteur faire appel à la Providence; c'est d'ordinaire qu'il ne sait pas comment expliquer une chose. »

Ainsi donc, par suite de son besoin de tout expliquer, Thiers ne fait pas assez sa part au hasard et à l'accident. Un autre défaut découle de celui-là, et aussi de l'idée que l'auteur s'est faite du style historique. Puisque l'historien explique tout, c'est qu'il veut être compris; il ne recule pas devant les développements excessifs et les répétitions. Ainsi s'explique la lassitude que donne souvent la lecture de l'*Histoire de la Révolution* et surtout celle du *Consulat et de l'Empire*. Thiers semble considérer son lecteur comme un homme d'une intelligence très bornée et très lente, ou comme un élève peu attentif, à qui il faut répéter plusieurs fois les mêmes choses pour les lui faire entrer dans la tête. Ces redites, ces redondances deviennent très fatigantes à la longue, et agaçantes. Il est indispensable d'être clair, mais la précision a bien ses mérites. Thiers est dépourvu de cette qualité : à force de vouloir être clair, il devient obscur.

Elle manque aussi de couleur, cette prose abondante et limpide. Elle coule comme une eau de source très transparente et très insipide. Quelle différence avec celle de Michelet! C'est que Michelet sera un poète et un écrivain, en même temps qu'un historien : Thiers n'est qu'un historien.

CHAPITRE XIII

LE THÉATRE

Le théâtre classique pendant la Restauration. — Casimir Delavigne. Des *Vêpres siciliennes* à *Louis XI*.

Après les premières poésies, les romans et les œuvres historiques des Lamartine, des Hugo, des A. de Vigny, des A. Thierry et des Thiers, la valeur et la force des Romantiques ne pouvaient plus être contestées. Les nouveaux venus avaient conquis leurs galons. Mais, en France, une école littéraire n'est vraiment triomphante que le jour où elle est maîtresse du théâtre. Pour nous, qui sommes si friands de spectacles et si fiers de notre supériorité dramatique, c'est sur la scène que les gloires s'imposent, se consacrent et deviennent populaires. Les Romantiques l'ont bien compris. Aussi, à partir de 1825, ont-ils les yeux tournés vers la Comédie Française.

Or, à cette époque, le théâtre restait le domaine des Classiques, qui s'y étaient fortement retranchés.

Après la chute de l'Empire, ils avaient d'abord continué à produire des tragédies régulières, coulées dans un moule uniforme; en 1824, le *Sylla*, de M. de Jouy, avait quatre-vingts représentations de suite. Quelquefois cependant, à l'imitation de Voltaire et de Ducis, ils se permettaient quelques excursions dans l'histoire de France et dans le théâtre de Shakspeare et de Schiller. De temps à autre, on voyait apparaître sur la scène Charlemagne ou Charles VI, Brunehaut ou Frédégonde, saint Louis, Jane Shore, Marie Stuart. Mais, comme nos annales françaises étaient défigurées! Comme ils étaient misérablement trahis, les deux grands dramaturges anglais et allemand! Sans doute, la *Marie Stuart* de Lebrun, jouée avec succès en 1820, présente quelques innovations timides : non seulement c'est un sujet moderne, mais encore l'unité de lieu y est élargie, puisqu'on y voit tout un parc de château. Pourtant, elle reste bien classique au fond : elle conserve les cinq actes en vers, ne dépasse pas le nombre d'heures réglementaire, raconte une action illustre, met en scène des personnages illustres, et se termine par la mort obligatoire d'un de ces personnages. *Le Cid d'Andalousie*, du même auteur, représenté en 1825, est plus original et plus hardi; aussi il échoua; la réforme dramatique n'était pas encore mûre.

La comédie, toujours comme par le passé rigou-

reusement distincte de la tragédie, appartenait aussi aux Classiques. Mais, jusqu'à l'arrivée de Casimir Delavigne, elle végétait bien tristement. Les écrivains qui la personnifiaient étaient, sous la Restauration, médiocres et vieux; et à l'époque où nous sommes parvenus leurs succès au théâtre dataient déjà de très loin. L'œuvre de Picard la mieux accueillie, *la Petite Ville*, remontait à 1801, et la comédie qui permet de compter M. Andrieux parmi les auteurs comiques, *les Étourdis*, avait été jouée en 1787.

Donc, vers 1825, tous ces Classiques respectables et respectés étaient les maîtres du théâtre. On devine avec quel mépris ils vont traiter les jeunes poètes dramatiques de la nouvelle école. Nous avons dit comment M. Andrieux secouait le poète des *Méditations*, et de quelle façon on riait de Victor Hugo dans le Salon de M. de Jouy. On se montrera aussi sévère pour leurs pièces de théâtre que pour leurs poésies lyriques. Personne ne sera plus ardent contre eux que M. N. Lemercier; personne ne criera plus haut que lui au mauvais goût, au scandale, au sacrilège. Il signera des pétitions au roi contre *Henri III* et *Marion de Lorme;* il se mettra devant la porte de l'Académie quand Hugo et Lamartine voudront entrer, et il préférera Flourens à l'auteur des *Orientales*. Et, bizarrerie de la destinée! C'est Victor Hugo qui remplacera M. Népomucène Lemercier. Le poète se

tirera de cet éloge délicat en parlant de l'époque au lieu de parler de l'homme, de l'empereur au lieu de l'écrivain. « Avez-vous lu mon discours? demandera-t-il à A. Dumas le lendemain de la réception; qu'en pensez-vous? — Je pense que vous avez bien plus l'air de succéder à Bonaparte, membre de l'Institut, qu'à M. Lemercier, membre de l'Académie. — Parbleu! j'aurais bien voulu vous voir à ma place : comment vous en seriez-vous tiré? — Comme Racan, en disant que ma grande levrette blanche avait mangé mon discours. »

Picard, poète comique, ancien comédien et ancien directeur de théâtre, se montrera plus sévère encore que les poètes tragiques pour les pièces de la jeune école; et son autorité sur les acteurs rendra sa sévérité particulièrement redoutable. Tout à l'heure, Alexandre Dumas va apporter à la Comédie Française le manuscrit de *Christine*. Quel émoi, quel embarras dans le comité, si respectueusement attaché aux traditions et à ceux qui les représentaient! Mais quelle surprise, quelle colère et quel désappointement chez le jeune écrivain, quand un des doyens de la comédie, Firmin, lui annoncera qu'il faut demander à Picard son avis sur cette pièce, dont on ne sait si c'est une tragédie ou une comédie! Cependant, force sera bien de se soumettre, et l'on ira chez Picard. Entrevue curieuse! C'est le théâtre classique et le drame roman-

tique qui, pour la première fois, vont se trouver face à face et aux prises. Laissons la parole au principal intéressé; mais n'oublions pas qu'il est très jeune, très ardent, très exaspéré à ce moment, et très hâbleur, comme toujours.

« Picard était un petit bossu à l'œil fin, au nez et au menton pointus, le Rigaudin de sa *Maison en loterie*.

On l'appelait, à cette époque-là, le descendant de Molière. Je ne lui conteste pas cette légitimité; mais, en tout cas, c'était un descendant bien descendu.

Il remonta ses lunettes sur son front pour faire accueil à Firmin avec ses vrais yeux.

Firmin avait pour Picard un respect presque filial.

Il expliqua au descendant de Molière la cause de notre visite.

Picard me regarda à mon tour, mais avec ses lunettes

— Ah! voilà le jeune homme? dit-il.

— Oui, monsieur, le voilà.

— Et vous avez donc fait une tragédie, jeune homme?

— A peu près.

— Sur quel sujet?

— Sur Christine.

— Christine de Suède?

— Oui.

— Qui fait assassiner son amant?

— Oui.

— Notre confrère Alexandre Duval a déjà fait une tragédie là-dessus.

— Oui, mais pas bonne.

Picard releva ses lunettes.

— Oh! oh! fit-il.

— J'ai dit : pas bonne, répétai-je.

— Et qui vous dit, jeune homme, que ce ne soit pas le sujet qui n'était pas bon?

— A mon avis, il n'y a pas de bons, il n'y a pas de mauvais sujets.

— Ah! ah!

— Le tout dépend de la façon dont l'auteur les présente à son public.

— Alors, vous avez vos idées arrêtées?

— Oui, monsieur.

Picard regarda Firmin d'un air qui voulait dire : « tu l'entends, ce jeune homme a ses idées arrêtées »!

— Alors, continua-t-il, vous avez fait une *Christine?*

— J'ai fait une *Christine.*

— Et la Comédie-Française s'en rapporte à mon avis sur l'ouvrage?

— Je ne dis pas qu'elle se rapporte à votre avis; je dis qu'elle désire avoir votre avis.

— C'est la même chose.

— Pas précisément.

— Donnez-moi cela.

J'allongeai mon manuscrit.

— Très bien, dit Picard.

— Et quand aurez-vous lu? demanda timidement Firmin.

— Dans huit jours.

— Vous entendez, dit Firmin, dans huit jours. — N'abusons pas des moments de M. Picard.

Je me levai en répétant :

— Dans huit jours!

Quant à abuser des moments de M. Picard, je me pro-

mis bien que ce ne serait jamais moi qui lui ferais perdre son temps.

Nous sortîmes.

— Toisé! dis-je à Firmin en mettant le pied sur le palier.

— Vous avez eu tort aussi de lui parler comme vous avez fait.

— Pourquoi cela?

— Parce que c'est un patriarche.

— Je ne respecte pas tous les patriarches, Loth, par exemple.

— Vous êtes une mauvaise tête.

— Et votre Picard un mauvais esprit.

Nous nous séparâmes sans avoir échangé une parole. J'avais porté la main sur l'arche sainte; c'était un miracle que je ne fusse pas frappé à mort.

Huit jours après, à l'heure fixe, nous nous présentions à nouveau chez Picard. L'auteur de *la Petite Ville* était dans son *sanctuaire*.

Mon premier regard découvrit *Christine* à sa droite; mais je vis, au pincement de ses lèvres, que ce n'était pas comme place d'honneur qu'il l'avait mise là.

— Je vous attendais, nous dit-il avec un mauvais sourire, qui montrait ses dents grises se projetant en avant dans la direction de son nez et de son menton.

— Eh bien? lui demanda Firmin.

— Eh bien? répétai-je.

Picard jouait avec mon malheureux manuscrit comme le tigre joue avec l'homme, ou plutôt, — ne comparons pas les petites choses aux grandes, ce n'est permis qu'à Virgile, — ou plutôt comme le chat joue avec la souris.

— Mon cher monsieur, me dit-il de sa voix la plus dou-

cereuse, avez-vous quelque autre moyen d'existence que la carrière des lettres ?

— Monsieur, j'ai chez M. le duc d'Orléans une place de quinze cents francs.

— Eh bien ! dit Picard me poussant le rouleau entre les mains, allez à votre bureau, jeune homme, allez à votre bureau.

Je le saluai et je sortis le premier.

En me retournant, je vis qu'il parlait à Firmin en lui tenant les deux mains et en haussant les épaules ; sa tête avait l'air de sortir de sa poitrine.

Firmin me rejoignit sur l'escalier.

— Quand je vous l'avais dit ! lui fis-je.

— Diable ! diable ! diable ! murmura-t-il.

Nous nous séparâmes à l'angle de la rue de Richelieu. »

Peut-être, malgré cette opposition malveillante, la révolution que les Romantiques voulaient tenter au théâtre se serait-elle accomplie plus tôt, si un homme ne s'était rencontré sous la Restauration, qui obtint la faveur du public, et sut faire échec aux novateurs. Il fera même mieux : c'est lui qui, plus tard, recueillera en partie leur succession dramatique.

Casimir Delavigne était célèbre et très aimé depuis 1818. A cette date il avait publié *les Messéniennes*, accueillies avec enthousiasme par toute la jeunesse libérale. Lui-même était un libéral ; il chantait la Grèce, la liberté, Waterloo, Bonaparte. Volontiers,

on l'opposait à Lamartine et à Hugo, catholiques et royalistes : on l'appelait le poète national.

Cette gloire lyrique le suivit au théâtre. Ses premières tragédies, toutes classiques : *les Vêpres Siciliennes* (1819), *le Paria* (1821), eurent un succès énorme. On fut si bien pris par les entrailles à la première de ces pièces, qu'on applaudit pendant tout un entr'acte, sans interruption. Il en fut de même pour ses comédies; car C. Delavigne était aussi poète comique. Il ne sut même jamais s'il avait plus d'aptitudes pour la tragédie ou pour la comédie, et le public ne dissipa pas ses indécisions. Comme on avait fait fête aux *Vêpres Siciliennes*, on fit fête à *la Princesse Aurélie*, aux *Comédiens*, et surtout à *l'École des vieillards*, jouée en 1823. Cette pièce, qui pourrait avoir pour sous-titre : *Du danger des unions mal assorties*, est d'ailleurs fort agréable; l'action en est simple et naturelle, et la moralité excellente. Un vieillard épouse à soixante ans une jeune fille de vingt, très jolie et un peu coquette : c'est une première faiblesse. — De la province, où il habite, il l'amène à Paris : c'est une deuxième faiblesse. — Il l'y laisse seule pendant plusieurs mois : c'est une troisième faiblesse. — Il lui permet de fréquenter les bals, les fêtes, les concerts : et c'est une quatrième faiblesse. Aussi qu'arrive-t-il? Lorsqu'il revient la chercher, la jeune femme s'est laissé prendre le cœur par un certain

duc d'Elmar, riche, jeune, beau, aimable et puissant. Le mari conçoit des inquiétudes, puis une jalousie féroce. Il défie le jeune homme, se bat, est désarmé, et apprend que sa femme, simplement coupable d'un peu de légèreté et de coquetterie, mérite toujours de porter son nom. Il la ramène en province, d'où il n'aurait jamais dû la tirer.

La pièce, comme on voit, n'a pas une grande envergure; mais elle est aimable, et elle était jouée par Talma et Mlle Mars. Le succès en fut prodigieux. Et comme les Romantiques étaient, à cette époque, de braves gens, sans parti-pris et sans envie! Comme ils savaient rendre le bien pour le mal! On les attaquait alors de tous côtés; ils auraient pu dénigrer la pièce : montrer qu'elle manquait de comique; que le duc d'Elmar, le jeune Lovelace ministériel, était très terne et très ennuyeux; qu'il y a bien de l'indécision dans la peinture du caractère de la jeune femme, etc., etc. Mais non; ils firent leur partie dans ce concert d'applaudissements et mêlèrent leurs compliments à l'enthousiasme du public, qui ne prévoyait ni *Henri III*, ni *Hernani*. Lamartine écrivait à C. Delavigne :

« Grâce aux vers enchanteurs que tout Paris répète,
Ton nom a retenti jusque dans ma retraite,
Et le soir, pour charmer les ennuis des hivers,
Autour de mon foyer nous relisons ces vers

Où brille en se jouant ta muse familière,
Qu'eût enviés Térence et qu'eût signés Molière.
Comment peux-tu passer, par quel don, par quel art,
De Syracuse au Havre, et du Gange à Bonnard?
Puis soudain, déployant les ailes de Pindare,
Sur les bords profanés de Sparte et de Mégare
Aller d'un vers brûlant tout à coup rallumer
Ces feux dont leurs débris semblent encor fumer?
Franchissant d'un seul pas tout l'empire céleste
Le génie est un aigle et ton vol nous l'atteste. »

Alexandre Dumas ne comparait pas l'auteur des *Messéniennes* et de *l'École des vieillards* à Térence, Molière et Pindare, et il se permettait même quelques critiques; mais il admirait sans réserve le rôle du mari.

« Comme ce cœur de vieillard, disait-il, aime bien à la fois Hortense en père et en époux! Comme tout en plaignant la femme qui se laisse prendre, folle alouette, au miroir de la jeunesse et au ramage de la coquetterie, il dédaigne cet homme qui plaît, on ne sait pourquoi... Hélas! parce que dans le cœur de toute jeune fille il y a un côté vulnérable, ouvert aux vulgaires amours. Ce qu'il faut applaudir, c'est cette profonde, cette sanglante souffrance d'un cœur déchiré; c'est cette situation qui permettait à Talma d'être grand et simple à la fois, de montrer tout ce que peut souffrir cette créature née de la femme, et enfantée dans la douleur pour vivre dans la douleur, qu'on appelle l'homme. »

Casimir Delavigne n'a pas rendu aux Romantiques

l'admiration que ceux-ci lui témoignaient, tous, même A. de Musset qui aimait à réciter ces vers fameux :

« Eurotas, Eurotas, où sont tes lauriers roses », etc...

Il détesta surtout Victor Hugo, et rien ne put le décider à voter pour le poète des *Orientales*, quand celui-ci se présenta à l'Académie : il préféra donner sa voix à M. Dupaty. Et cependant, si C. Delavigne est resté au répertoire, si de temps en temps on remet *Louis XI* à la scène, c'est aux Romantiques qu'il le doit. Voici comment et pourquoi.

Il est, vers 1825, le grand poète dramatique de l'école classique. Mais le moment est proche où les nouveaux venus vont donner l'assaut aux théâtres. Aussi, C. Delavigne, qui regardait d'un œil inquiet ces préparatifs belliqueux, se trouva-t-il bien embarrassé, surtout à partir de 1827. Sa situation à la tête des Classiques, ses succès antérieurs, son tempérament, ses scrupules ne lui permettaient pas de suivre le mouvement, de se mettre au ton du jour, et de hurler avec les loups. D'autre part, il se rendit très bien compte, après la *Préface de Cromwell*, que le public allait l'abandonner, et que présenter à un directeur une pure tragédie classique, c'était courir au-devant d'un refus ou d'un échec. Il se dit alors : « ne pourrait-on pas faire à Melpomène une légère

infidélité; composer un drame qui soit une tragédie, une tragédie qui soit un drame? Les Français, qui veulent du Romantisme, en auraient, mais à dose mesurée, raisonnable ». Le poète, on le voit, incline peu à peu vers la conciliation. C'est ce que, en 1830, on appelait le juste milieu, et ce qu'on appelle aujourd'hui, je crois, l'opportunisme. Théorie excellente en politique, puisqu'on prétend ainsi maintenir et concilier l'ordre et la liberté; excellente aussi dans la vie ordinaire, mais déplorable en art. Il faut être tout l'un ou tout l'autre; le juste milieu, c'est la médiocrité.

Voilà d'où est sorti, sous la Restauration, *Marino Faliero*, qui accepte quelques-unes des audaces de l'école nouvelle, et d'où sortira, après 1830, *Louis XI*, qui est un compromis, et, à ce point de vue, la plus curieuse des pièces de C. Delavigne. A cette époque, la couleur locale sera à la mode et obligatoire : il y en aura. On aimera à voir les rois en déshabillé, dans leur intérieur, par les petits côtés intimes : Louis XI se prêtera justement à ces exhibitions. Au lieu des confidents, on réclamera des personnages réels et subalternes : il y aura Tristan, Olivier le Daim, Coitier. On osera mettre sur la scène des prêtres, des évêques : C. Delavigne y conduira un saint. Voilà les concessions faites au Romantisme. Mais, d'autre part, le Classicisme viendra à son tour et réclamera ses droits. Il exige le respect des trois unités : elles y seront, mais

pas trop étroites, ni trop rigoureuses; il faudra au développement de l'action un peu plus de vingt-quatre heures. Le lieu de la scène ne sera pas un seul appartement, mais du moins ne perdra-t-on jamais de vue le château de Plessis-les-Tours. Quant à la forme... oh! sur ce point, le poète restera intraitable et ne se pliera à aucune concession. Des détails familiers, soit! mais un style familier et bas, jamais! Un médecin ne dira pas à un paysan malade : « appliquez-vous un cataplasme ou buvez une tisane »; il lui dira :

« Prenez courage!
Des fleurs que je prescris composez un breuvage.
Par vos mains exprimés leurs sucs adoucissants
Rafraîchiront la plaie et calmeront les sens. »

La pièce ainsi conçue réussira auprès des Classiques les plus endurcis, qui pousseront des cris de triomphe [1], etauprès du public, qui acceptera *Louis XI* sans malice, et sans se douter de toutes ces combinaisons. Ce succès viendra pourtant après la victoire des Romantiques, après *Hernani*. Que se sera-t-il donc passé entre la *Préface de Cromwell* et *Louis XI?*

1. Il faut lire l'examen critique qu'un admirateur incontinent, M. Duviquet, a fait de *Louis XI*. C'est une diatribe d'une rare ineptie et d'une singulière ignorance. L'auteur attribue à Joseph Chénier un vers d'André Chénier, qu'il cite inexactement. Que d'autres bévues encore et de contradictions! On est confondu de trouver dans un seul homme tant d'assurance, d'arrogance, d'insolence et d'ignorance.

Ceci, tout simplement. Vers 1832, les Romantiques, après de longs combats, seront maîtres du champ de bataille. Mais déjà ils auront commencé à abuser de la victoire. Trop pressés de produire et d'exploiter le succès, ils auront montré leurs procédés et leurs ficelles. Or, rien ne vieillit comme un procédé, rien ne s'use comme une ficelle. Ils auront été trop vite et trop loin : c'est l'histoire même de toutes nos révolutions. Aussi le public déçu et ennuyé aura-t-il manifesté le désir de revenir un peu en arrière, et de s'arrêter à l'endroit précis (lequel? il ne sait pas au juste) où l'on avait quitté la bonne route pour se jeter dans les fondrières. Quand une idée, un sentiment vague est dans l'air, il y a toujours un homme, en littérature comme en politique, qui s'en fait l'interprète. Cet homme, ce sera Casimir Delavigne... Et c'est ainsi que nous le rencontrons au théâtre au moment où les Romantiques vont y entrer, et que nous l'y retrouvons encore au moment où les Romantiques sont sur le point de n'y plus être les seuls maîtres.

Mais nous n'en sommes pas là. Il faut voir comment la jeune école, dont les ambitions, en 1825, sont tournées vers le théâtre, est arrivée à planter son drapeau sur la citadelle de l'art dramatique, sur la Comédie Française.

CHAPITRE XIV

LE THÉATRE

Le théâtre romantique pendant la Restauration. — Les théories de la nouvelle école. La *Préface de Cromwell*

Au milieu du XVIe siècle, un petit livre paraissait à l'improviste, intitulé *Défense et Illustration de la langue française*. L'auteur, Joachim du Bellay, était un des disciples de Ronsard. Ce fut le manifeste de la Pléiade, une œuvre belliqueuse, pleine de foi et d'enthousiasme juvénile, une superbe sonnerie de clairon. Trois cents ans plus tard, en 1827, un opuscule du même genre, mis en tête d'un drame, *Cromwell*, et signé par le chef de la nouvelle école, exposait à son tour, avec une confiance et une hardiesse légitimées d'ailleurs par d'éclatants succès lyriques, les idées et les prétentions des Romantiques en matière de théâtre. Sans doute, les questions que discutait cette préface fameuse étaient depuis longtemps à l'ordre du jour : à l'étranger, Lessing,

Schlegel, Manzoni, les avaient retournées dans presque tous les sens; mais Hugo était le premier en France qui en faisait un manifeste. La *Préface de Cromwell* est la déclaration des droits du poète, ou, pour parler le langage de la poésie, le son des trompettes de Josué qui jeta par terre les murs de Jéricho. Aujourd'hui, Victor Hugo formule son code littéraire; demain, dans *Hernani*, il l'appliquera.

C'est du théâtre, bien entendu, qu'il est surtout question dans la *Préface de Cromwell*. Pourtant, avec son goût pour les idées générales et les vastes développements, Victor Hugo devait joindre à ses théories dramatiques des vues d'ensemble. C'est ainsi que dans une première partie il fait un tableau rapide de l'histoire littéraire de l'humanité. Il y distingue trois périodes, l'ère primitive, l'ère antique, l'ère moderne. Soit! Mais voici où les choses se gâtent. Le poète veut qu'à chacune de ces trois périodes corresponde une forme particulière de l'art : les temps primitifs auront pour expression la poésie lyrique, ou l'Ode; l'antiquité aura l'Épopée, et les temps modernes le Drame. Est-il besoin de dire ce que ces divisions ont de systématique, de fantaisiste et d'absurde? La poésie lyrique n'est pas le privilège des époques primitives : Pindare et Anacréon, Ronsard, Lamartine et Victor Hugo lui-même en sont la preuve. L'Épopée, d'autre part, n'a pas été la seule forme de l'art anti-

que, ni le Drame celle des temps modernes : ils vivaient à l'époque antique, les Eschyle, les Sophocle, les Euripide, les Aristophane et les Ménandre; et, grands entre les plus grands de tous les temps, ils peuvent revendiquer une bonne part de cette gloire dramatique que Victor Hugo prétend réserver à la civilisation moderne. Il ne faut voir, en somme, dans les premières pages de la *Préface* que de brillantes variations et d'étincelants paradoxes.

Arrivons au théâtre. C'est ici qu'apparaissent les idées révolutionnaires.

Une des premières institutions que l'auteur de *Cromwell* rencontre sur sa route, c'est la règle des trois unités. Mettant hors de cause l'unité d'action, qui demeure indiscutable et fondée en raison, il attaque et combat vigoureusement les deux autres, l'unité de lieu et l'unité de temps, qui lui paraissent des contraintes niaises, des béquilles pour les gens médiocres et des entraves pour les hommes de génie. Comme le vieux Corneille, qui si longtemps se débattit contre cette loi fondamentale du code pseudo-aristotélique, eût été troublé d'abord peut-être, mais finalement heureux en lisant des critiques d'un jeune audacieux qui pensait, lui aussi, et osait dire « qu'il est bon quelquefois de hasarder un peu, et ne s'attacher pas toujours si servilement aux préceptes » !

« Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler; où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à son tour, comme s'ils s'étaient dit bucoliquement :

Alternis cantemus : amant alterna camenæ?

« Où a-t-on vu vestibule ou péristyle de cette sorte? Quoi de plus contraire, nous ne dirons pas à la vérité, les scolastiques en font bon marché, mais à la vraisemblance!...

« On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire. Le poète oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart? Poignarder Henri IV ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, tout obstruée de haquets et de voitures? Brûler Jeanne d'Arc autre part que dans le Vieux-Marché? Dépêcher le duc de Guise autre part que dans ce château de Blois où son ambition fait fermenter une assemblée populaire? Décapiter Charles Ier et Louis XVI

ailleurs que dans ces places sinistres d'où l'on peut voir White-Hall et les Tuileries, comme si leur échafaud servait de pendant à leur palais ?

« L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre, comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements ! Appliquer la même mesure sur tout ! On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds. Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la Providence déroule à si grandes masses dans la réalité ! c'est mutiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux : tout cela mourra dans l'opération ; et c'est ainsi que les mutilateurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordinaire : ce qui était vivant dans la chronique est mort dans la tragédie. Voilà pourquoi, bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette.

« Et puis, si vingt-quatre heures peuvent être comprises dans deux, il sera logique que quatre heures puissent en contenir quarante-huit. L'unité de Shakspeare ne sera donc pas l'unité de Corneille. Pitié !

« Ce sont là pourtant les pauvres chicanes que, depuis deux siècles, la médiocrité, l'envie et la routine font au génie ! C'est ainsi qu'on a borné l'essor de nos plus grands poètes. C'est avec les ciseaux de l'unité qu'on leur a coupé l'aile. »

L'attaque est vigoureuse, comme on voit, et décisive. Aujourd'hui, rien ne nous paraît plus ridicule que la règle des trois unités. Mais n'oublions pas qu'en 1827 c'était toute une révolution que réclamait le poète, et il fallait pour cela un réel courage. On objectait que ces règles, les plus grands génies les avaient subies, et qu'elles ne les avaient pas empêchés de produire des chefs-d'œuvre; qu'elles avaient été respectées même au XVIIIe siècle, et par un Voltaire, qui pourtant ne se piquait pas de respect, respectées par des hommes qui, comme J. Chénier, votaient la destruction de la monarchie et de la religion d'État; et qu'enfin, toutes-puissantes sous l'Empire, elles avaient eu l'appui de Napoléon, qui trouvait le temps de maintenir l'autorité d'Aristote. Mais Victor Hugo répliquait : Eh oui, malheureusement! Corneille et Racine ont subi ces règles. Qu'auraient-ils donc fait, ces admirables hommes, si on les eût laissés faire? Rappelez-vous ce cri si poignant de Corneille : « combien de belles choses elles bannissent de notre théâtre! » — Eh oui! Voltaire les a respectées, ces lois; mais Voltaire a commis bien d'autres sottises : ne préférait-il pas Racine à Corneille, et n'a-t-il pas traité Shakspeare de bouffon? — Eh oui! ces règles ont traversé, sans recevoir ni coups ni blessures, la Révolution et l'Empire; mais citez donc une seule de ces tragédies qui ne soit pas oubliée aujourd'hui!

Nous, au contraire, qui les rejetons, vos unités, vous allez voir ce que nous vous donnerons. — Eh bien, soit! nous verrons. — On pouvait s'attendre à une belle bataille; et elle sera belle, en effet.

Mais Victor Hugo ne bornait pas à cette question son œuvre de démolition et de reconstruction. Voici une autre théorie, non moins importante et non moins juste. Il réclame pour le poète dramatique le droit de mettre ce qui est en action, c'est-à-dire la partie intéressante de son œuvre, sur la scène et sous les yeux des spectateurs, au lieu de la reléguer dans les coulisses, comme on avait fait jusqu'alors.

« Tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, pour se passer dans l'antichambre ou dans le carrefour, c'est-à-dire tout le drame, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits; au lieu de tableaux, des descriptions. De graves personnages, placés, comme le chœur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier : « Vraiment! mais conduisez-« nous donc là-bas; on s'y doit bien amuser; cela doit être « beau à voir! »

Sur ce point encore il n'y a pas de réserves à faire : Victor Hugo a cause gagnée, définitivement.

Tout au plus est-il permis de se plaindre qu'on ait été trop loin dans ce sens, et qu'aujourd'hui des pièces nous soient données, même par les premiers de nos dramartuges, qui parlent beaucoup aux yeux et très peu à l'esprit.

Enfin, le poète triomphe encore quand il expose sa théorie du drame historique; quand il veut qu'au lieu de faire des peintures générales, et de mettre sur la scène des personnages qui n'ont rien du temps où ils vivent, mais sont tout simplement les contemporains des spectateurs et de l'auteur, on ressuscite le passé, on rende aux acteurs évoqués des histoires d'autrefois leur véritable caractère, leurs idées, leurs passions, leurs mœurs, leurs costumes aussi; en un mot qu'on fasse au théâtre la révolution qu'Augustin Thierry venait de réussir dans l'histoire. « Le drame, disait-il, doit être radicalement imprégné de la couleur des temps; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. » Victor Hugo a raison; par malheur, il se dispensera d'appliquer sa théorie. Ce n'est qu'à la surface de ses drames qu'il mettra la couleur locale; et il oubliera trop souvent qu'à l'époque où il fait vivre ses personnages, l'homme mélancolique, irrésistible, fatal, n'existait pas, non plus que les théories démocratiques et égalitaires, et le mépris des distinctions sociales.

Et voici maintenant, de toutes les thèses soutenues dans la *Préface*, celle qui a fait le plus de bruit, de beaucoup la plus éclatante et la moins précise. Les Jésuites de Pascal remplaçaient les raisons par des moines : Victor Hugo les remplace par des métaphores; c'est moins dangereux, mais ce n'est pas plus convaincant. Résumons sèchement ces pages brillantes, cette fameuse théorie du mélange du comique et du tragique.

Jusqu'alors, ces deux éléments avaient été rigoureusement séparés et distingués. Dans la nature cependant, ils se mêlent sans cesse et partout; à tout instant, le sublime côtoie le grotesque, le beau le laid, le noble le bas, les larmes le rire, le tombeau le berceau. Le christianisme lui-même, — voyez ici apparaître l'influence de Chateaubriand, — a mis en lumière ces contrastes, cette dualité de la nature humaine : d'une part l'âme, de l'autre le corps, le ciel et la terre, la matière avec ses instincts bas, l'esprit avec ses instincts sublimes. Donc, l'art moderne, issu du christianisme, doit rendre ces contrastes, et il sera, en les rendant, plus complet et plus vrai. Les plus grands, d'ailleurs, Dante, Milton, Shakspeare, ne les ont-ils pas déjà rendus? Voyez même le poème chrétien par excellence, une cathédrale, cette œuvre d'une foi collective, sans architecte ni ouvriers connus : ne réunit-elle pas les deux élé-

ments? Ici, une masse énorme, profondément enfoncée dans le sol, avec des contreforts massifs, une foule de bêtes collées à ses flancs, difformes, hideuses, grimaçantes, images des péchés et des tentations : c'est le corps, la chair, la matière. Là, à l'intérieur, l'ombre des piliers, la majesté des nefs, les recoins silencieux des sanctuaires, le recueillement, la poésie. L'âme s'apaise, se résigne, et, séparée du corps, monte, perce la voûte, vole avec la flèche hardie et sublime, plus haut, toujours plus haut, vers la paix éternelle, vers Dieu :

« Cette paix des lieux saints qui pénètre dans l'âme,
C'est de toi qu'elle vient, qu'elle aille donc vers toi!
N'es-tu pas le vrai bien que tout être réclame
Dans le vide infini que chacun sent en soi? »

Ainsi, ces deux éléments, tragique et comique, sont dans la nature et dans les œuvres issues du christianisme, qui est la source d'inspiration de l'art moderne. Donc, ils doivent désormais prendre place au théâtre, dans le drame; « car tout ce qui est dans l'art est dans la nature », et réciproquement.

Voilà, en laissant de côté les développements pittoresques sur le merveilleux chrétien, les fées, les gnomes, les sylphes, etc., la théorie résumée. Examinons-la dans ses parties essentielles.

Il est aisé de relever d'abord une grave erreur his-

torique. Le poète prétend que le grotesque est un principe né du christianisme et étranger à l'antiquité. Non ; il était connu des anciens. Il abonde dans leur religion, dans leur littérature, dans leur art. A côté de Zeus, d'Athénè, de Déméter, d'Apollon et de Diane, des Muses et des Charites, les Grecs, ces artistes si complets, créaient les Satyres, les Cyclopes, les Cabires, les Furies, les Parques, les Bacchants et les Bacchantes, échevelés, bondissants, convulsés, et peuplaient d'êtres grotesques les cieux, la mer, les forêts, les montagnes et les enfers. A l'ombre des temples ornés des statues de Phidias, des marchands vendaient des figurines comiques, caricatures en terre cuite très plaisantes et très familières. Et comment enfin refuser la connaissance et le goût du grotesque au peuple qui a produit Aristophane?

Mais ce qui est vrai, et ce qu'il faut ajouter, c'est que les Grecs n'ont jamais confondu ces deux éléments; qu'ils les ont toujours maintenus absolument séparés, surtout au théâtre, où les différences sont essentielles, et sur tous les points, action, personnages, costumes, décors, chaussures, musique, danse. Les Français du XVIIe et du XVIIIe siècle ont fait comme eux. Si

Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'*admit* pas dans ses vers de tragiques douleurs,

à plus forte raison, le tragique n'admit-il pas les rires de la comédie. Mais c'est précisément contre l'esprit étroit du XVIIe siècle, bien plus que contre les anciens dont ils se soucient peu, que s'insurgent Victor Hugo et les Romantiques. Chrétiens et modernes, ils veulent un art plus complet; et c'est de Shakspeare qu'ils se réclament, le maître et le dieu, de Shakspeare, chez qui ils croient retrouver, mélangés et confondus, le tragique et le comique. En quoi ils se trompent. Shakspeare a employé ces deux éléments parallèlement, comme Dante les a employés successivement; il ne les a pas confondus. Cette confusion est impossible. Une loi existe que les faiseurs de traités n'ont pas imaginée, mais qui sort de la nature humaine, c'est qu'il doit y avoir unité dans nos impressions. Dès les premières scènes d'une pièce, nous nous mettons à un certain diapason, et nous y voulons rester. Tout ce qui détonnera doit forcément nous choquer : l'art obéit à la nature.

Par contre, ce que Shakspeare a mêlé au tragique, c'est le grotesque. Mais le grotesque n'est pas le comique; et Victor Hugo, qui voit surtout des formes et des couleurs, commet ici une confusion. Le comique n'est pas forcément grotesque, et le grotesque peut être terrible. Le poète croit qu'Orgon est un grotesque; en aucune façon. Il n'y a rien de grotesque dans *Tartuffe*, et l'œuvre de Molière réfute en plein

sa théorie. Que d'éléments tragiques dans le sujet! Mais, dès les premiers vers, le ton est donné; nous sommes dans la comédie, et nous y restons. Au contraire, il y a du grotesque dans les sorcières de Macbeth, et il ne s'y trouve rien de comique; tant s'en faut. Leur apparition, leur rôle, leur influence, tout cela est tragique, uniquement tragique, non seulement parce que le public et le poète y croyaient, comme pour le *Faust* de Marlowe, mais parce que c'est de cette apparition des sorcières que découle tout le drame.

Il y aura aussi du grotesque dans les drames de Victor Hugo; mais, quelques illusions que l'auteur se soit faites sur ce point, ce grotesque ne sera rien moins que comique. Voici, par exemple, dans *le Roi s'amuse* un personnage qui est deux fois grotesque, Triboulet, bouffon et bossu. Est-il comique, ce misérable qui engage un duel contre le jeune et brillant François Ier? Nullement. Le comique ne résulte pas de la configuration extérieure, d'une bosse ou d'une marotte; c'est l'esprit qui le crée. Si un bossu se croyait beau et irrésistible, il nous ferait rire; mais si sa face est triste, il nous fait pitié; si elle est terrible et menaçante, il nous fait peur. Or, un père qui voit sa fille déshonorée et morte, fût-il bossu, eût-il un costume bariolé et cousu de grelots, n'est pas, ne peut pas être risible.

Victor Hugo a confondu aussi le familier, les détails de la vie ordinaire, avec le comique proprement dit. Sans doute, il avait raison de vouloir remettre sur la scène ces détails que la tragédie avait exclus à tort. Ce sont là des choses visibles, palpables, qui reposent des abstractions, et qui peuvent avoir une importance réelle; mais encore une fois, elles ne sont pas comiques par elles-mêmes. Un mouchoir peut être tragique, celui de Desdemona, par exemple. Ah! si, quand Othello le réclame, Émilia lui répondait : « Il est chez la blanchisseuse », on rirait; mais essayez donc d'introduire dans cette scène un élément comique!

Si Victor Hugo a confondu avec le comique le familier et le grotesque, — ce mot très élastique et mal défini, dont il abuse, — est-ce à dire qu'il n'y a pas chez lui de personnages et de scènes de comédie? On en trouve assurément : ne suffit-il pas de rappeler don César de Bazan, si gai, si amusant, si éclatant? Mais on ne saurait en conclure que le poète a réussi à mélanger le comique et le tragique. Il a tout simplement juxtaposé ces deux éléments, ou, pour mieux dire, il les a opposés. Comme toujours, il a cédé à son goût persistant pour l'antithèse. A côté d'un roi il met un bouffon; à côté de don Salluste, personnage de drame, et de Ruy Blas, personnage de tragédie, il place don César, personnage de comédie;

à Didier il oppose Saverny : ce sont là des antithèses, non des mélanges.

En résumé, vouloir réunir systématiquement le comique et le tragique, et les accoupler de force, c'était une erreur contre laquelle avait justement protesté Boileau, contre laquelle proteste la nature, et contre laquelle enfin bien des voix s'élevèrent avec raison. Un des critiques les plus spirituels résuma même la théorie du poète dans une ingénieuse caricature : Victor Hugo, superbe, galopait sur un Pégase difforme, et brandissait un drapeau orné de cette devise : *le beau, c'est le laid.*

On excuse, et l'on oublie presque les audaces peu réfléchies de la *Préface de Cromwell*, quand on songe que son auteur était le porte-voix d'une jeunesse exubérante, agacée par le solennel ennuyeux de Melpomène, et que déjà il portait en lui plusieurs de ces premiers drames avec lesquels l'école romantique devait escalader le théâtre. Mais parmi ces œuvres, il ne faut pas compter *Cromwell*. Cette étude historique n'était pas destinée à la scène; elle devait simplement justifier la théorie. Sur quelques points, en effet, elle la justifiait; mais elle en montrait aussi les défauts.

Malgré les critiques qu'elle suscite, la *Préface de Cromwell* marque une date capitale dans notre histoire littéraire. Elle a un double mérite : en termes éclatants

elle reprend, réunit et développe tous les arguments ressassés depuis dix ans contre le Classicisme; et elle décide les Romantiques à donner au XIXe siècle un théâtre fait pour lui. Cette révolution était nécessaire, inévitable. De toutes façons, et même sans la *Préface de Cromwell*, elle devait se produire; et il faut en chercher les causes en dehors des théories et des discussions littéraires.

La première, l'unique peut-être, celle du moins d'où toutes les autres découlent, la voici : le théâtre est un divertissement social; telle société, tel théâtre. Le XIXe siècle devait vouloir une littérature dramatique conforme à ses goûts, à son esprit, et, comme on disait autrefois, à son génie; il l'a voulue et il l'a eue. Le poète dramatique n'est pas un auteur qui s'isole de ses contemporains, qui caresse à loisir, dans le silence et la solitude, une œuvre chère, faite pour les délicats, pour une élite; il veut plaire à tous, il veut emporter un succès immédiat, éclatant, lucratif. Pour cela, il faut qu'il se mette en communication directe et étroite avec la foule, qu'il devine ses goûts, qu'il les pressente parfois; qu'il soit imprégné, saturé des idées, des opinions, des aspirations, des préjugés des hommes au milieu desquels il vit; qu'il leur présente enfin une image plus ou moins fidèle, plus ou moins embellie ou idéale de ce qui constitue leur existence morale.

Or, c'est ce que les Romantiques, qui, à cette date de 1827, s'imposaient au public de toutes les autres façons, devaient faire forcément, alors même que la *Préface de Cromwell* n'eût pas sonné la charge et donné le signal de la marche en avant.

CHAPITRE XV

LE THÉATRE

Les premiers drames romantiques. Alexandre Dumas. *Christine. Henri III et sa cour.* — Victor Hugo. *Marion de Lorme. Hernani.*

I

Après la publication, en décembre 1827, de la *Préface de Cromwell*, Victor Hugo songea à écrire, selon la formule nouvelle, un drame qui pût être joué. « Vray est, comme dit Clément Marot, qu'il y songea assez longtemps. » Pendant qu'il cherchait un sujet, et qu'il en trouvait deux, et qu'il hésitait entre *Marion de Lorme* et *Hernani* [1], la Comédie Française représentait, le 11 février 1829, *Henri III et sa cour*, d'Alexandre Dumas. Le chef du Romantisme était devancé sur la scène par un de ses disciples.

1. Si les hésitations du poète durèrent longtemps, l'exécution, en revanche, fut singulièrement rapide; à moins que l'auteur de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* n'ait abusé de notre crédulité respectueuse. Commencée le 1er juin 1829, *Marion de Lorme* était terminée le 24 du même mois.

Dès son arrivée à Paris, vers 1820, Alexandre Dumas, très jeune alors, très léger d'argent, plus léger encore d'instruction, s'était pris d'un goût très vif pour le théâtre. Il employait les loisirs que lui laissait une place modeste chez le duc d'Orléans à suivre les représentations de la Comédie Française, à lire à droite et à gauche, sans plan ni méthode, tout ce qui lui tombait sous la main, surtout des mémoires historiques, et à composer avec des amis quelques méchants vaudevilles.

Un jour (c'était au mois de septembre 1827), des acteurs anglais, ayant pardonné les insultes et les projectiles dont on les avait accablés cinq ans auparavant sur la scène de la Porte Saint-Martin, jouaient à l'Odéon et au théâtre Italien avec un succès triomphant les principaux drames de Shakspeare. Ce fut pour Alexandre Dumas une révélation.

« J'avoue, dit-il, que l'impression dépassa mon attente. Kemble était merveilleux dans le rôle d'Hamlet, miss Smithson adorable dans celui d'Ophélia. La scène de la plate-forme, la scène de l'éventail, la scène des deux portraits, la scène de folie, la scène du cimetière me bouleversèrent. A partir de cette heure seulement, j'avais une idée du théâtre ; et de tous ces débris des choses passées, que la secousse reçue venait de faire dans mon esprit, je comprenais la possibilité de construire un monde. C'était la première fois que je voyais au théâtre des passions

réelles animant des hommes et des femmes en chair et en os. Je compris alors ces plaintes de Talma à chaque nouveau rôle qu'il créait; je compris cette aspiration éternelle vers une littérature qui lui donnât la faculté d'être homme en même temps que héros; je compris son désespoir de mourir sans avoir pu mettre au jour cette part de génie qui mourait inconnue en lui et avec lui...

« Quand les acteurs anglais clôturèrent la série de leurs représentations, ils me laissèrent le cœur tout haletant d'impressions inconnues, l'esprit illuminé de lueurs nouvelles. »

Cette vocation, que Shakspeare et ses interprètes avaient révélée au poète, un bas-relief exposé au Salon, la même année, et représentant l'assassinat de Monaldeschi, lui fournit l'occasion de la manifester. A. Dumas écrivit *Christine*, qu'il osa baptiser du nom de tragédie. « C'est au fond, disait-il, une tragédie classique. » Non vraiment : elle n'avait de classique que les vers et les cinq actes; et encore les cinq actes traditionnels étaient-ils précédés d'un prologue et suivis d'un épilogue [1], chose nouvelle. Il n'y avait ni unité de lieu, ni unité de temps : commencé en 1657,

1. L'épilogue fut supprimé dès la deuxième représentation. Le jour de la première, le cinquième acte commença à minuit. C'était bien tard pour l'époque. Aussi quand le médecin de la cour vint déclarer à la reine qu'elle n'avait plus qu'une heure à vivre, ce fut dans la salle un grand mouvement d'inquiétude : « comment, encore une heure »! Cet épilogue disparut dès le lendemain; et le drame ne se passa plus qu'à Stockholm et à Fontainebleau.

le drame ne s'achevait qu'en 1689, et se déroulait successivement à Stockholm, à Fontainebleau et à Rome. De plus, aux personnages nobles se trouvaient mêlés des personnages comiques, vulgaires ou vils, un architecte, un huissier, Sentinelli, Clauter et Landini. Les songes et les récits étaient remplacés par un égorgement, un emprisonnement : Monaldeschi, blessé au cou, venait mourir sur la scène; Paula, empoisonnée, tombait sur la scène au milieu des convulsions; Christine mourait sur la scène. Bref, comme le reconnaîtra plus tard A. Dumas lui-même, la ceinture de Melpomène craquait à toutes les coutures. Aussi la Comédie Française, après avoir amusé le poète d'espérances, se garda-t-elle bien de jouer cette pièce, qui n'était ni comédie, ni tragédie. Il y eut lecture, réception, répétition; il n'y eut jamais représentation. C'est Mlle Mars, encouragée par Picard, qui se chargea d'exécuter la pièce, en feignant une indisposition. *Christine* sera bien jouée, mais plus tard, en 1830, et à l'Odéon.

Cependant, il fallait à toute force prendre d'assaut le Théâtre-Français. Dumas, une fois encore, précéda Victor Hugo, et revint à la charge avec *Henri III et sa cour*, un vrai drame celui-là, qui ne durait, il est vrai, que deux jours, mais qui était en prose, et se passait un peu partout, dans l'atelier d'un astrologue et d'un chimiste, au Louvre, et chez le duc de Guise.

Les choses avaient bien marché depuis dix-huit mois, et les idées nouvelles avaient fait leur chemin. Des journaux, comme *le Globe*, *le Figaro*, *le Sylphe*, les soutenaient, et des hommes considérables les défendaient ou les représentaient. Elles avaient des partisans à la Comédie même, entre autres l'acteur Firmin. *Henri III* fut reçu tout de suite et sans difficulté. Mais l'auteur s'aperçut bien vite qu'entre une pièce reçue et une pièce jouée il y a un abîme profond. La résistance des Classiques continua sous toutes les formes. Plusieurs acteurs soulevèrent des difficultés sans fin, lors de la distribution des rôles et pendant les répétitions ; la censure multiplia ses critiques; les représentants de la vieille école demandèrent au roi l'interdiction de la pièce, comme Voltaire avait jadis supplié la reine de supprimer une parodie de *Sémiramis;* le duc d'Orléans même destitua son employé. Mais celui-ci tint bon; et la pièce fut jouée le 11 février 1829.

« La toile se leva. Je n'ai jamais éprouvé de sensation pareille à celle que me produisit la fraîcheur du théâtre venant frapper mon front ruisselant.

« Le premier acte fut écouté avec bienveillance, quoique l'exposition soit longue, froide et ennuyeuse. La toile tomba. Ces mots du duc de Guise : « Saint-Paul! qu'on me cherche les mêmes hommes qui ont assassiné Dugast », furent vivement applaudis et réchauffèrent le public et les

artistes. Le deuxième acte commença. Celui-là était amusant, la scène de la sarbacane, que je craignais beaucoup, passa sans opposition aucune. La toile tomba au milieu d'applaudissements parfaitement nourris. C'était le troisième acte qui devait décider le succès. Là se trouvait la scène entre le page et la duchesse, et la scène entre la duchesse et le duc : scène où M. de Guise force sa femme de donner un rendez-vous à Saint-Mégrin. Si la violence de cette scène trouvait grâce en face du public, c'était ville gagnée. La scène souleva des cris de terreur, mais en même temps des tonnerres d'applaudissements : c'était la première fois qu'on voyait aborder au théâtre des scènes dramatiques avec cette franchise, je dirais presque, avec cette brutalité. — A partir du quatrième acte jusqu'à la fin, ce ne fut plus un succès, ce fut un délire croissant : toutes les mains applaudissaient, même celles des femmes. Mme Malibran, qui n'avait trouvé de place qu'aux troisièmes, penchée tout entière hors de sa loge, se cramponnait de ses deux mains à une colonne, pour ne pas tomber. — Puis, lorsque Firmin reparut pour nommer l'auteur, l'élan fut si unanime que le duc d'Orléans lui-même écouta debout et découvert le nom de son employé, qu'un succès, sinon des plus mérités, du moins des plus retentissants de l'époque, venait de saluer poète. »

Ce passage est très intéressant, parce que Dumas, en nous confessant ses craintes pour certaines scènes de son drame, et en nous révélant les différents états d'esprit des spectateurs, nous fournit lui-même des éléments d'appréciation. Les mérites et les défauts

d'Henri III, où sont déjà en germe ceux de tous les drames de Dumas, sortent pour ainsi dire d'eux-mêmes de ce compte rendu.

Alexandre Dumas constate que sa pièce est amusante, et il a raison : on la joue encore aujourd'hui, et elle excite toujours très vivement l'intérêt. Combien plus ardente dut donc être la curiosité, l'émotion des spectateurs de 1829, qui n'avaient jamais rien vu de pareil! Quelle différence avec les tragédies des Classiques d'alors, avec le *Pertinax* de M. Arnault, par exemple, qui, pour son malheur, succéda sur l'affiche à *Henri III!*

Seulement, si l'on y regarde de près, cet intérêt est obtenu par des moyens d'un ordre peu élevé. L'auteur n'a guère recours, pour provoquer l'émotion, qu'à des procédés extérieurs, à un pathétique matériel. Ce système, inauguré dans *Christine*, est prodigué ici : c'est Guise meurtrissant le bras de sa femme de son gantelet de fer; c'est Saint-Mégrin assassiné sous la fenêtre de la duchesse de Guise. D'amour, de sentiments généreux, il n'y en a pas. Or, cette façon d'exciter la terreur et la pitié n'a rien de supérieurement littéraire. Mais Alexandre Dumas n'en connaît pas d'autre, et de plus en plus il usera de ce procédé. Antony poignardera Adèle sous les yeux du spectateur; Richard Darlington jettera sa femme par la fenêtre; Catherine Howard sera décapitée presque sur

la scène; seuls, des rideaux noirs nous sépareront de l'échafaud; et, l'exécution faite et les rideaux rouverts, on verra le corps de Catherine enveloppé d'un linceul. Chaque jour davantage, A. Dumas se désintéressera des succès littéraires pour plaire au gros public. Il en arrivera à considérer le pompier de service pendant les répétitions, comme le meilleur des juges :

« Jeunes auteurs, qui vous livrez au théâtre, n'oubliez pas ceci :

« Le casque du pompier, voyez-vous, c'est le symbole du succès de larmes. Le casque du pompier, c'est l'équivalent du capucin-baromètre. Si le temps doit être beau, le capucin sort et se montre; si le temps doit être nébuleux, le capucin reste chez lui. Le pompier qui sort de la coulisse, comprenez-vous, c'est l'intérêt populaire. Si vous intéressez le pompier au point que, oubliant son devoir, il sorte de la coulisse et en arrive à se mêler aux comparses, votre affaire est claire : vous avez un succès. Plus il sort, plus le succès sera grand. Voilà pourquoi je vous disais que le casque du pompier, c'est le symbole du succès de larmes. »

A. Dumas avoue, dans son compte rendu, qu'il redoutait fort la scène de la sarbacane. Il y avait, en effet, dans cette scène, comme dans le premier acte, un luxe de détails pittoresques, archéologiques, qui pouvait fort étonner. Que penserait-on de tous ces

accessoires, de tout ce bric-à-brac, sarbacanes, bilboquets, télescope, jeu de prime, philippus, écus à la rose, doublons d'Espagne, écus sol, ducats polonais, chaises à porteurs, fraises goudronnées, collets renversés à l'italienne; et de ces jurons retrouvés, *Pâques-Dieu*, *Morbleu*, etc.? Les Classiques déclarèrent tout cela scandaleux et barbare, et crièrent à l'abomination; mais les jeunes Romantiques, ceux-là mêmes qui, après la première représentation, menèrent une ronde effrénée dans le foyer de la Comédie en criant : « Enfoncé, Racine, la perruque, l'archi-perruque », furent transportés d'enthousiasme et trépignèrent d'allégresse. On l'avait donc enfin, cette couleur des temps que réclamait Hugo dans sa *Préface!*

Hélas non! on ne l'avait pas. Ce n'était là qu'un vernis trompeur, « quelques touches criardes jetées çà et là sur un ensemble faux et conventionnel ». La vérité historique, la vraie, Alexandre Dumas ne s'en souciait nullement, et il prenait ses aises avec elle, tout comme Alfred de Vigny dans *Cinq-Mars*. L'histoire, disait-il, est un clou auquel j'attache mes tableaux. Soit! mais combien martelé le clou! Il était impossible de traiter les faits avec plus de désinvolture et de mépris. Saint-Mégrin confondu avec Bussy d'Amboise; un ignoble favori de Henri III transformé en paladin, insultant le duc de Guise devant la cour, c'était raide!

Il y a bien d'autres défauts encore dans *Henri III et sa cour :* un manque absolu de composition et d'unité dramatique, une absence complète de vérité morale et de sentiments élevés, si bien qu'aucun personnage n'est intéressant et sympathique. Mais tout cela disparaît en partie devant le grand art de combinaison et de mise en scène, devant la continuité du mouvement et la progression de l'émotion.

Quant au style, il faut féliciter Alexandre Dumas d'avoir, après *Christine*, renoncé aux vers. Lui-même, d'ailleurs, sentait son infériorité sur ce point. « Ah! disait-il, si je faisais les vers comme Hugo » ! Il les faisait lourds, plats, ridicules, souvent incompréhensibles. Comme Mlle Mars avait raison de rechigner à apprendre et à dire des tirades comme celle-ci, véritable logogriphe!

« Oh! lorsqu'il est écrit sur le livre du sort
Qu'un homme vient de naître au front large, au cœur fort,
Et que Dieu sur ce front, qu'il a pris pour victime,
A mis du bout du doigt une flamme sublime,
Au-dessous de ces mots, la même main écrit :
« Tu seras malheureux, si tu n'es pas proscrit » ;
Car, à ses premiers pas sur la terre où nous sommes,
Son regard dédaigneux prend en mépris les hommes.
Comme il est plus grand qu'eux, il voit avec ennui
Qu'il faut vers eux descendre ou les hausser vers lui;
Alors, dans son sentier profond et solitaire,
Passant sans se mêler aux enfants de la terre,
Il dit aux vents, aux flots, aux étoiles, aux bois,
Les chants de sa grande âme avec sa forte voix.

La foule entend ces chants, elle crie au délire,
Et, ne comprenant point, elle se prend à rire;
Mais, à pas de géant, sur un pic élevé,
Après de longs efforts, lorsqu'il est arrivé,
Reconnaissant sa sphère en ces zones nouvelles
Et sentant assez d'air pour ses puissantes ailes,
Il part majestueux; et qui le voit d'en bas,
Qui tente de le suivre et qui ne le peut pas,
Le voyant à ses yeux échapper comme un rêve,
Pense qu'il diminue à cause qu'il s'élève,
Croit qu'il doit s'arrêter où le perd son adieu,
Le cherche dans la nuit : — Il est aux pieds de Dieu. »

La prose est bien supérieure : elle est vive et dramatique; seulement, elle nous étonne quelquefois aujourd'hui. Nous ne sommes plus habitués à entendre des déclarations comme celle-ci : « tu es à moi, comme l'homme est au malheur ». Un amoureux, interrogé sur le nombre de ses amours, n'oserait plus répondre : « demandez au cadavre combien de fois il a vécu ». Le même amoureux, interrompu dans un tête-à-tête, ne crierait pas : « malédiction sur le monde qui vient me chercher jusqu'ici »! Nous sourions en entendant ces phrases; mais les spectateurs de 1829 ne souriaient pas; et, de nos jours encore, ce langage prend très fortement le gros public. Je connais même certain spectateur qui s'est fait, il n'y a pas longtemps, une mauvaise affaire avec un de ses voisins en osant rire à cette phrase célèbre : « c'était une noble tête de vieillard »! Les

lettrés sourient, et ils ont tort; car les premiers drames de Dumas portent, pour la forme comme pour le reste, leurs dates en vifs caractères. Nous ne devrions pas plus nous moquer de ces phrases déclamatoires, que nous ne songeons à rire, au musée d'artillerie, devant les cuirasses d'autrefois, les arquebuses et les bombardes. Elles sont bien inoffensives aujourd'hui, ces vieilles armes et ces armures antiques; c'est avec elles pourtant que nos pères nous ont fait la France.

II

Si nouveau, et si peu respectueux que fût des traditions *Henri III et sa cour*, ce n'est pas autour de ce drame que se livra la grande bataille entre les Classiques et les Romantiques. Ce ne fut pas non plus à la représentation d'*Othello*, qu'Alfred de Vigny donna, la même année, à la scène de la rue Richelieu. Ces deux pièces, qui n'étaient que des escarmouches, avaient seulement prouvé, l'une par un triomphe éclatant, l'autre par un succès moins incontesté[1], que le public français était sympathique à l'école

1. En 1830, A. de Vigny écrit *la Maréchale d'Ancre;* mais, c'est en 1835, qu'il donnera sa véritable œuvre dramatique, *Chatterton*.

nouvelle, soit qu'elle introduisît sur la scène et dans notre langue un Shakspeare authentique, soit quelle risquât une œuvre dramatique originale, selon la formule exposée dans la *Préface de Cromwell*

Ce qu'on attendait, c'était un drame du maître. On ne l'attendit pas longtemps. Victor Hugo était plus impatient que jamais de joindre la pratique à la théorie; et le succès de son jeune rival, arrivé bon premier, l'émoustillait vivement. Aussi, moins de six mois après *Henri III*, avait-il achevé *Marion de Lorme*. Le drame fut interdit[1]. La censure et le gouvernement se prononcèrent contre une pièce où un aïeul du roi était, paraît-il, tourné en ridicule, et où le public ne manquerait pas de comparer Louis XIII, grand chasseur et gouverné par un prêtre, au roi Charles X[2].

Trois mois après, Victor Hugo, qu'un échec ne décourageait pas plus qu'Alexandre Dumas, lisait *Hernani* au comité de la Comédie Française, et la pièce reçue était jouée le 25 février 1830.

Cette date, capitale comme celle du *Cid*, marque l'avènement définitif d'un art nouveau. On sait quelles

1. Voir, dans *les Rayons et les Ombres*, la pièce intitulée : *le Sept Août mil huit cent vingt-neuf*, qui raconte l'entrevue du poète et du roi.

2. Le drame sera joué, après 1830, à la Porte-Saint-Martin, avec succès. Il y aura bien une bordée de sifflets; mais les applaudissements, très énergiques et très nourris, imposeront silence aux protestations.

furent en 1636, les tribulations de Corneille. Celles de Victor Hugo furent plus pénibles encore. Ce n'est pas seulement l'Académie et les jaloux qu'il eut à dos, mais une partie du public, tous les Classiques, et la plupart des acteurs, engeance redoutable. Les ennuis avaient commencé bien avant la représentation. Sans doute, le drame avait été reçu à la lecture; mais il y avait encore rue Richelieu, malgré le succès d'*Henri III*, des acteurs hostiles aux Romantiques. Mlle Mars, particulièrement, restait attachée aux pièces qu'elle avait jouées dans sa jeunesse, ou à celles qui leur ressemblaient. Elle trouvait dur, à cinquante ans, de changer son jeu, ses habitudes, et de risquer de compromettre la gloire acquise. Aussi, avec une ténacité singulière, mit-elle de si gros bâtons dans les roues,[1] que Victor Hugo, impatienté, finit par lui redemander son rôle.

« — Mon rôle! s'écria Mlle Mars, tout étourdie. Lequel?

« — Celui que vous m'aviez fait l'honneur de réclamer dans mon drame.

« — Comment! le rôle de Doña Sol, ce rôle-là!

« — Oui, le rôle de Doña Sol, celui que vous tenez à la main.

« — Ah! par exemple, dit Mlle Mars, en frappant le

1. Voir dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, t. II, p. 254 et suivantes, le récit des démêlés du poète avec l'actrice.

marbre de la cheminée avec le rôle, et le parquet avec son pied, voilà la première fois que cela m'arrive, qu'un auteur me redemande son rôle! »

C'était la première fois, en effet. L'illustre actrice sentit la perte possible de son prestige : elle fit des excuses, et, le jour venu, soutint vaillamment la pièce.

Elle en eut besoin. De part et d'autre, on arriva avec la ferme intention, selon le camp auquel on appartenait, d'applaudir ou de siffler quand même. On défendra et on attaquera tout, sans seulement avoir entendu, ni compris. A cet égard, rien ne caractérise mieux l'état des esprits que cette discussion entendue aux fauteuils d'orchestre, et rapportée par un des spectateurs de la première représentation :

« Au moment où Hernani apprend de Ruy Gomez que celui-ci a confié sa fille à Charles V, il s'écrie :

« ... *Vieillard stupide*, il l'aime! »

« M. Parseval de Grandmaison, qui avait l'oreille un peu dure, entendit : « *Vieil as de pique*, il l'aime! » Et, dans sa naïve indignation, il ne put retenir un cri :

« — Ah! pour cette fois, dit-il, c'est trop fort!

« — Qu'est-ce qui est trop fort, Monsieur? Qu'est-ce qui est trop fort? demanda Lassailly, qui était à sa gauche, et qui avait bien entendu ce qu'avait dit M. Parseval de Grandmaison, mais non ce qu'avait dit Firmin.

« — Je dis, Monsieur, reprit l'académicien, je dis qu'il

est trop fort d'appeler un vieillard respectable comme l'est Ruy Gomez de Silva, « *vieil as de pique* » !

« — Comment, c'est trop fort?

« — Oui : vous direz tout ce que vous voudrez, ce n'est pas bien, surtout de la part d'un jeune homme comme Hernani.

« — Monsieur, répondit Lassailly, il en a le droit : les cartes étaient inventées... Les cartes ont été inventées sous Charles VI, Monsieur l'académicien! Si vous ne savez pas cela, je vous l'apprends, moi... Bravo pour le *vieil as de pique!* Bravo, Firmin! Bravo, Hugo! Ah!... »

On voit que le poète avait de bons amis, ce jour-là, et prêts à tout. Prévoyant, en effet, la bataille, et sentant d'avance l'odeur de la poudre, il avait eu soin de se faire une bonne salle. Les premières fois le théâtre fut si bien bondé d'admirateurs frénétiques, qu'il fallut attendre quelques jours pour se rendre compte de l'exaspération des Classiques et de l'ardeur de leurs résistances[1].

Soixante ans ont passé sur *Hernani*, et nous avons réconcilié, dans une commune admiration, Classiques et Romantiques. Il est donc facile de juger la pièce avec sérénité.

1. On trouvera le récit de ces batailles épiques dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie;* dans les *Mémoires* d'A. Dumas, et dans l'*Histoire du Romantisme*, de Th. Gautier. Comme il est juste d'entendre les Classiques après les Romantiques, on devra lire aussi le récit de Louis Reybaud, dans le premier chapitre de *Jérôme Paturot.*

Je me garderai bien de l'analyser : elle est trop connue; et puis, cela serait sans intérêt, et impossible. C'est un tissu d'invraisemblances, d'absurdités. Rien n'arrête les jeunes gens. L'action est sans unité, les situations difficilement admissibles, les caractères illogiques[1]. Sont-ce même des caractères? Ne sont-ce pas plutôt des antithèses, si chères à Victor Hugo? Voici Hernani jeune, et, en face de lui, Don Ruy Gomez vieux; voici Hernani brave, et Don Carlos lâche; voici Hernani bandit, et Don Carlos roi. Quand d'aventure ils sont indiqués, les caractères ne sont pas soutenus. Don Carlos, odieux d'abord, devient ensuite très grand, et Charlemagne lui souffle au cœur de nobles sentiments : il prend les conjurés, fait relâcher les petits, gracie Hernani, le décore, le marie; et Hernani oublie son père et la liberté qu'il voulait venger. Que cela est peu cornélien, et comme *le Cid* est différent! Ah! les jeunes! âmes légères et oublieuses! Le vieux au moins, lui, n'oublie pas : il a un serment d'Hernani, et il en réclame l'exécution le jour même du

1. C'est parce que l'unité manque aux caractères des personnages de Victor Hugo, parce que rien ne se tient, parce que rien n'est logiquement fatal, que les acteurs consciencieux, zélés, intelligents ne peuvent composer leurs rôles dans *Hernani*. Le poète changeant d'air à tout instant, ils ne peuvent attraper le ton, la note. Au contraire, les acteurs primesautiers et désordonnés réussissent bien. Ainsi, Frédéric Lemaître rendait bien Ruy Blas, c'est-à-dire se transformait aisément en plusieurs hommes.

mariage; et les deux jeunes sont tués par le vieux. Le caractère le mieux soutenu du drame est incontestablement celui de Don Ruy Gomez de Sylva.

Ce n'est pas à lui cependant qu'allèrent les hurlements d'enthousiasme des Romantiques chevelus et jeunes : c'est vers Hernani. Pourquoi? Parce que Hernani est jeune comme eux; parce qu'il a pour rival un vieux, comme ils ont eux-mêmes pour ennemis ces vieux Classiques, ces académiciens dont ils raillent les crânes chauves et dont ils envoient *les genoux* à la guillotine; parce que ce jeune, qui a pour autre rival un roi, « un mauvais roi », comme dit Doña Sol, est un bandit; parce qu'il s'est appelé René, Lara, qu'il est cousin des Souliotes, des Klephtes, si célèbres alors; parce qu'il a été lié avec les brigands de Schiller, avec Robin-Hood, avec le Cid du Romancero; parce qu'enfin c'est un être grand, brave, généreux, tendre, mystérieux, irrésistible, fatal.

Il y avait un autre dénouement possible, beau, vrai, moral. Hernani s'enfuit dans la montagne avec celle qu'il aime et qu'il a prise. L'assaut est donné aux bandits qui sont massacrés. Doña Sol meurt avec Hernani... On sait que les choses se passent autrement. C'est qu'il faut que les jeunes soient tués par les vieux. Haine aux vieux! Mort aux vieux!

On pourra suivre, dans les autres drames de Victor

Hugo, la même tendance à exalter l'homme jeune, le jeune premier, si pâle dans les tragédies de Racine, et qui devient, surtout après 1830, le déshérité, le déclassé, la victime de la société; c'est Didier, l'enfant trouvé; Gennaro, l'enfant perdu; Albert, l'enfant trouvé; Gilbert, l'ouvrier; c'est aussi la plus hardie de toutes les créations de V. Hugo, Ruy Blas, le laquais; et *Ruy Blas* sera le meilleur drame du poète.

Mais revenons à *Hernani*. Malgré ses défauts, la pièce est superbe, et classique aujourd'hui. Elle reste au répertoire, et chaque nouvelle reprise est un nouveau succès. Pourquoi?

Elle est d'abord très intéressante. Les situations peuvent être invraisemblables : elles sont toujours émouvantes. De la première à la dernière scène, on est empoigné et emporté. Et ensuite, elle est pleine de sentiments nobles, généreux, parfois même sublimes. C'est une brillante, une éblouissante échappée de jeunesse, je ne sais quoi d'insensé et de charmant, une œuvre de foi, que seul pouvait concevoir et exécuter un homme de vingt-huit ans. Et puis aussi, quelle mise en scène, que de décors, et quelle orgie de couleurs! Ces escaliers dérobés, ces balcons, ces sombreros, ces dagues de Tolède, ce tombeau de Charlemagne, ces poisons, ces galeries de tableaux, ces rues où des bandits rôdent comme des ombres, ces splendeurs du bal, ces conjurés, ce son du cor,

tout ce mélange de poésie, d'histoire, de politique, de philosophie, de théories transcendantes, de duos d'amour, de lieux communs étoilés!... Jugez comme toutes ces folies, toutes ces exubérances durent ravir les malheureux qui jeûnaient depuis tant d'années avec des *Sylla,* des *Pertinax* et des *Bélisaire!* Et à tout cela enfin se joignaient des couplets lyriques d'une incomparable beauté. Ce drame est aussi, et surtout, un hymne à plusieurs voix. Qu'on se rappelle Hernani racontant son enfance malheureuse et sa jeunesse vagabonde; qu'on relise surtout ce morceau superbe, de haute envolée, lyrique et épique à la fois :

« Quand passe un jeune pâtre — oui, c'en est là! — souvent,
Tandis que nous allons, lui chantant, moi rêvant,
Lui dans son pré vert, moi dans mes noires allées,
Souvent je dis tout bas : — O mes tours crénelées,
Mon vieux donjon ducal, que je vous donnerais,
Oh! que je donnerais mes blés et mes forêts,
Et les vastes troupeaux qui tondent mes collines,
Mon vieux nom, mon vieux titre, et toutes mes ruines,
Et tous mes vieux aïeux qui bientôt m'attendront,
Pour sa chaumière neuve et pour son jeune front! —
Car ses cheveux sont noirs, car son œil reluit comme
Le tien, tu peux le voir, et dire : ce jeune homme!
Et puis penser à moi qui suis vieux. Je le sais!
Pourtant j'ai nom Sylva, mais ce n'est plus assez!
Oui, je me dis cela. Vois à quel point je t'aime!
Le tout, pour être jeune et beau comme toi-même!
Mais à quoi vais-je ici rêver? Moi, jeune et beau!
Qui te dois de si loin devancer au tombeau! »

En réalité, c'est le lyrisme surtout qui fait la

beauté d'*Hernani*. Charlet l'avait très bien compris dès le premier jour, et très bien expliqué par un mot heureux, mais vif. Un soir, Victor Hugo avait réuni dans un banquet les plus braves des combattants d'*Hernani*. Chacun faisait son compliment, admirait, s'enthousiasmait : Charlet seul restait silencieux. « Et vous, lui dit le poète, ne me direz-vous rien d'aimable? Que pensez-vous d'*Hernani?* — Je pense, répondit Charlet, que c'est de la dentelle sur un torchon. » Il voulait dire que la pièce valait beaucoup moins, à son avis, comme œuvre dramatique que comme œuvre poétique et lyrique. Il en sera ainsi de toutes les pièces de Hugo. Le poète donnera encore beaucoup de drames au théâtre; mais, là comme ailleurs, il restera avant tout un poète lyrique. D'où cela vient-il? De ce qu'il n'a pas le génie dramatique : son volume sur Shakspeare, très inintelligible, suffirait à le prouver. Il a, en matière de théâtre, une idée dominante, qui est fausse : il croit à la *subjectivité* de l'œuvre dramatique. Tout à l'heure, il écrira dans *les Contemplations :*

« L'esprit, c'est le cœur; le penseur
Souffre de sa pensée et se brûle à sa flamme.
Le poète a saigné le sang qui sort du drame;
Tous ces êtres qu'il fait l'étreignent de leurs nœuds;
Il tremble en eux, il vit en eux, il meurt en eux;
Dans sa création le poète tressaille;
Il est elle; elle est lui; quand dans l'ombre il travaille,

Il pleure, et, s'arrachant les entrailles, les met
Dans son drame, et, sculpteur, seul sur son noir sommet
Pétrit sa propre chair dans l'argile sacrée. »

Eh bien, non. Le poème dramatique est une œuvre impersonnelle, objective. Ce n'est pas de leur cœur, de leur moi, que Shakspeare, Corneille et Racine tirent *Hamlet*, *Polyeucte* et *Phèdre;* c'est de leur esprit, de leur intelligence, de l'observation de la nature humaine. Les grands poètes dramatiques sont simples, naturels, réguliers, sereins, froids, souvent même vulgaires dans la vie commune. Seulement, ils savent sortir d'eux-mêmes, créer en dehors d'eux, et si fortement, si réellement, si vivement, si logiquement, qu'on ne peut rien changer à leurs personnages : tout se tient. Rappelez-vous comme Gœthe était mécontent de celui qui s'était avisé de reprendre *Werther* et de faire vivre l'ami de Charlotte. Rappelez-vous aussi la réponse de Richardson à des lectrices qui s'apitoyaient sur le sort de la pauvre Clarisse : « Ah, ma foi, tant pis pour elle ! Elle n'avait qu'à ne pas quitter la maison paternelle. »

Le poète lyrique, au contraire, chante, et c'est lui-même qui chante. Il donne aux autres ses idées, ses sentiments, son âme, sa voix. Les mœurs, les caractères, l'enchaînement logique des passions, l'observation sagace, le terre à terre, tout cela lui demeure étranger :

« Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes ».

Tel est Hugo dans *Hernani;* tel il sera dans *Ruy Blas*, dans *le Roi s'amuse*, et toujours et partout. C'est pour cela, en grande partie, que ni lui ni les Romantiques n'ont pu créer une œuvre dramatique qui soit un chef-d'œuvre absolu et définitif. C'est pour cela aussi que le public français ne tardera pas à revenir à Corneille et à Racine interprétés par Rachel; et ce retour à la tragédie ne sera pas un prodige si inattendu, si surprenant, si curieux que le croira et que le dira Alfred de Musset.

CHAPITRE XVI

ALFRED DE MUSSET

Sa place dans le Cénacle romantique. — Ses premières poésies. *Contes d'Espagne et d'Italie.*

Si l'année 1830 vit deux glorieuses révolutions, l'une dans les rues, l'autre au théâtre, elle vit aussi paraître un petit volume de vers, qui rangea du coup son auteur parmi les grands poètes.

Ce poète, qui n'avait que vingt ans alors, s'appelait Alfred de Musset. Aucun autre ne fut plus précoce, ni, de la vingtième à la trentième année, plus fécond. Il devait payer cher cette précocité et cette fécondité. La trentaine à peine dépassée, son œuvre sera en grande partie achevée, et il mourra à quarante-sept ans, après avoir donné le triste spectacle d'une vieillesse prématurée et lamentable.

Alexandre Dumas a raconté dans ses *Mémoires* l'arrivée d'Alfred de Musset à l'Arsenal, dans le Salon de Nodier, et dépeint la surprise que provoqua d'abord

ce jeune homme grand, pâle, blond, à la démarche féminine, à la mise coquette; et trente ans plus tard, au lendemain de la mort du poète, Sainte-Beuve retrouvait l'émotion qu'il ressentit le premier jour avec tous les autres, quand *Don Paëz*, *Portia*, *l'Andalouse*, s'envolèrent des lèvres de cet adolescent de génie :

« Il se fit tout à coup le plus profond silence,
Quand *Alfred de Musset* se leva pour chanter. »

Oui, on le comprit tout de suite : celui-là était bien aussi un poète, un vrai poète. Il était de la maison, de la grande famille romantique. Aussi, quel accueil et quelle fête on lui fit chez Nodier, chez Victor Hugo, chez les frères Deschamps et les frères Devéria! Il avait à peine récité ses vers que tout le monde les savait par cœur, et que les musiciens, comme Monpou, avaient déjà mis sur ces couplets éclatants une musique jeune et folle, comme les héroïnes mêmes du poète, comme la marquesa d'Amaëgui, Pépa, Juana, Suzon.

Pourtant, — et c'est là sa première originalité, en quelque sorte tout extérieure, — Alfred de Musset ne se laissa pas incorporer dans l'armée romantique. Bien vite, en dépit des avances et des câlineries, il manifesta l'intention très arrêtée de ne suivre aucun drapeau, et de ne boire que dans son verre. C'est

qu'en effet il ne ressemblait pas aux poètes de l'école nouvelle. Ils étaient, eux, royalistes; il se vante, lui, d'être indifférent en matière religieuse, et le moins crédule enfant de ce siècle sans foi :

« Vous me demandez si je suis catholique?
Oui; — j'aime fort aussi les dieux Lath et Nésu.
Tartak et Pompocau me semblent sans réplique.
Que dites-vous encor de Parabavastu?
J'aime Bidi; — Khoda me paraît un bon sire;
Et quant à Kichatan, je n'ai rien à lui dire.
Mais je hais les cagots, les robins et les cuistres,
Qu'ils servent Pompocau, Mahomet ou Vichnou.
Vous pouvez de ma part répondre à leurs ministres
Que je ne sais comment je vais je ne sais où. »

Les autres étaient royalistes; il se déclare sceptique en politique :

« La polique, hélas! voilà notre misère.
Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.
Être rouge ce soir, blanc demain... ma foi, non!
Je veux, quand on m'a lu, qu'on puisse me relire.
Si deux noms par hasard s'embrouillent sur ma lyre,
Ce ne sera jamais que Ninette et Ninon... »

Il ne croit même pas au patriotisme :

« Vous me demanderez si j'aime ma patrie.
Oui; — j'aime fort aussi l'Espagne et *la Turquie*.
Je ne hais pas la Perse et je crois les Indous
De très honnêtes gens qui boivent comme nous. »

Il aime la Turquie! Partout, autour de lui, on s'enthousiasme pour la cause sainte des Hellènes martyrs.

Chez Nodier, on lit *l'Enfant grec* de Victor Hugo et *le Jeune Grec* de Béranger; *les Femmes Souliotes*, d'Ary Scheffer, et *les Massacres de Scio*, de Delacroix, attirent tout Paris à l'exposition; on se presse au Théâtre-Français et à l'Odéon pour voir le *Léonidas*, de Pichat, et *le Dernier Jour de Missolonghi*, d'Ozaneaux, à l'Opéra pour entendre *le Siège de Corinthe*. Alfred de Musset a dix-sept ans alors, l'âge des nobles enthousiasmes, et tout ce grand mouvement généreux le laisse insensible; et deux ans plus tard, il écrira :

« Et je dois avouer qu'à consulter son goût,
Il aimait mieux la Porte et le sultan Mahmoud,
Que la chrétienne Smyrne, et ce bon peuple Hellène,
Dont les flots ont rougi la mer hellespontienne,
Et rougi de leur sang tes marbres, ô Paros! »

Les autres Romantiques sont rêveurs, mélancoliques, respectueux de la femme et de l'amour; il se pose, lui, en frondeur, en libertin, en viveur. Il aime la raillerie, la licence, les audaces de tout genre; il déteste l'hypocrisie sous toutes ses formes, le sentimentalisme vague; il méprise la femme, qu'il ne songe pas à comparer à un ange, même déchu; il adore les classiques francs, libres d'allures, tapageurs et cyniques, Regnier, Molière, les contes de Lafontaine, qu'il imitera, Marivaux, les romans de Crébillon fils, l'abbé Prévost, Voltaire lui-même, qu'il maudira plus tard, les conteurs licencieux de ce XVIIIe siècle que détes-

taient les Romantiques, de ce dix-huitième siècle impie,

« Société sans Dieu, qui par Dieu fut frappée!
Qui, brisant sous la hache et le sceptre et l'épée,
Jeune offensa l'amour et vieille la pitié »,

comme dira Victor Hugo, en retrouvant dans une mansarde, sur l'armoire d'une jeune fille, un roman de Voltaire, « œuvre d'ignominie ».

Ces différences de caractère, d'idées et de goûts expliquent l'attitude très indépendante, provocante même, qu'Alfred de Musset ne tarda pas à prendre vis-à-vis de ceux qui l'avaient si paternellement accueilli dans ce cénacle qu'il appellera plus tard « la grande boutique romantique ». Il ne s'incline pas devant Lamartine : six à sept ans nous séparent encore de la *Lettre* immortelle qu'il doit lui écrire. En 1830, comme il ne voit dans l'amour qu'une distraction, un plaisir, et que le flacon lui importe peu, pourvu qu'il ait l'ivresse, il hait

« Les pleurards, les rêveurs à nacelles,
Les amants de la nuit, des lacs, des cascatelles. »

Il n'aime pas davantage Victor Hugo, d'abord parce que Victor Hugo est un chef, et qu'il entend ne pas en avoir; ensuite, parce qu'il a l'horreur de la pose et de la solennité, et qu'il ne trouve pas le grand homme

ni ses vers assez simples, assez francs, assez sincères. Aussi, ne se gêne-t-il pas longtemps; et le voici qui parle avec irrévérence de *Monsieur* Hugo allant « à l'heure où par le brouillard la chatte rôde et pleure, voir mourir Phœbus le blond ». Il se moque même des *Orientales :*

« Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti
Quelque ville *aux toits bleus*, quelque *blanche* mosquée,
Quelque tirade en vers d'or et d'argent plaquée,
Quelque description de minarets flanquée,
Avec l'horizon *rouge* et le ciel assorti,
M'auriez-vous répondu : « vous en avez menti »?

Il pousse plus loin encore le sans-gêne et la forfanterie. On sait avec quel soin Hugo et ses disciples ont essayé de renouveler la forme poétique par des rimes plus riches et un rythme plus harmonieux. De parti pris et par bravade, Alfred de Musset disloque le vers, choisit les rimes mauvaises et fait des hiatus. Il traite, par exemple, le vers français de la façon cavalière que voici :

« La matinée était belle; les alouettes
Commençaient à chanter; quelques lourdes charrettes
Soulevaient çà et là la poussière. C'était
Un de ces beaux matins un peu froids, comme il fait
En octobre. Le ciel secouait de sa robe
Les brouillards vaporeux sur le terrestre globe.
Asseyez-vous, mon fils, dit le prêtre; voilà
L'un des plus beaux instants du jour... »

Est-il possible d'en user plus librement avec le rythme et l'harmonie? De même, il ne reculera pas devant l'hiatus. Sans hésiter, il écrira, — et les vers sont si charmants qu'on ne songe pas à récriminer — :

« Comme toute la vie
Est dans tes moindres mots! Ah! folle que *tu es*,
Comme je t'aimerais demain, si tu vivais! »

Il rimera mal, non parce qu'il ne peut faire autrement, mais par désinvolture, par bravade, pour taquiner Hugo, et parce que les Romantiques l'ennuient avec leurs exigences, qu'il trouve ridicules, et leur prétention de voir dans la rime « l'unique harmonie du vers »[1] :

« Vous trouverez, mon cher, mes rimes bien mauvaises.
Quant à ces choses-là, je suis un réformé;
Je n'ai plus de système et j'aime mieux mes aises;
Mais j'ai toujours trouvé honteux de cheviller.
Je vois chez quelques-uns, en ce genre d'escrime,
Des rapports trop exacts avec un menuisier. »

Et il les prend, en effet, ses aises. Il fait rimer *année* avec *fumée*, *voulez* avec *embrassez*, *pied* avec

1. Voyez la jolie pièce de Sainte-Beuve :

« Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie; » etc.

prié. Son *Andalouse au sein bruni* s'appelait d'abord *la Marquesa d'Améoni.* La rime était bonne ; l'école nouvelle et le maître auraient été satisfaits; pour leur faire la nique et bien affirmer son indépendance et son mépris des lois qu'on prétendait imposer, il adopta *d'Amaëgui.* La rime devint insuffisante : il était content.

Malgré cette attitude très libre, sceptique et narquoise, Alfred de Musset est bien un Romantique. Pas plus que les autres, il n'aime d'abord la vieille école, « les classiques rasés à la face vermeille » ; et, autant que les autres, il a subi l'influence de l'Allemagne et de l'Angleterre. Il est le disciple de Goethe et de Byron, « *les plus beaux* génies du siècle après Napoléon, *ces patriarches* d'une littérature nouvelle, ces *demi-dieux* ». Seulement, tandis que Lamartine et Victor Hugo étaient émus et enivrés par le pathétique et le caractère oriental de la poésie de Byron, tandis qu'ils admiraient surtout *Lara, Manfred, le Corsaire, Mazeppa,* A. de Musset allait de préférence au poète impie et libertin, corrompu et blasphémateur, à ce poème de *Don Juan* que l'auteur des *Méditations* appelle l'apostasie grossière et plate d'une grande âme et d'un grand génie, la scandaleuse parodie de l'amour et de l'humanité; et le poète de *Namouna* célébrait ce Don Juan dans des vers qui restent d'ailleurs parmi les plus beaux qu'il ait faits.

On comprend dès lors que tout en étant romantique, et d'une originalité forte, A. de Musset ait pu être jugé sévèrement par les plus grands de la nouvelle école, et par tous les hommes graves. Dans la *Ballade à la lune*, il se moquait de la poésie sentimentale; dans *Mardoche*, il se moquait du philhellénisme, et de Jeanne d'Arc, et de bien d'autres choses encore; dans *Namouna*, il célébrait Don Juan corrompu, sacrilège et ricaneur; dans *la Coupe et les lèvres*, il tournait en dérision tous ces nobles sentiments, le patriotisme, l'amour, la foi; partout enfin, il profanait la morale et violentait la prosodie. « Dans le concert poétique de 1830, disait alors un des Romantiques, ses vers faisaient le même effet que l'oiseau moqueur fait à la complainte du rossignol dans les forêts vierges de l'Amérique, ou que les castagnettes font à l'orgue dans une cathédrale vibrante des soupirs pieux d'une multitude agenouillée devant les autels. » Aussi, tandis que les jeunes, nés avec A. de Musset vers 1810, savaient gré au poète de leur donner autre chose que des rêveries, des méditations mélancoliques, des prières et des plaintes dont ils étaient las, et de les égayer et de les détendre par des contes légers, les gens graves, religieux, se détournèrent de ces vers badins, qui leur semblaient d'irrespectueux jeux d'esprit peu en harmonie avec le sérieux de leurs sentiments.

En 1836, Lamartine reçoit cette *Lettre*, explosion superbe d'un désespoir profond :

« Lorsque le grand Byron allait quitter Ravenne... »

Il la jette dans un tiroir sans la lire. C'est qu'il s'attendait à retrouver dans cette lettre ce qu'il avait entendu chez Nodier; et il n'avait aucun goût pour « les sérénades espagnoles, les aventures risquées, les strophes titubantes, le mépris de la politique, le rire de la sainteté, le doute sur les immortels lendemains de cette courte vie ». Il s'était fait une opinion sur le poète, et les plus intelligents reviennent malaisément sur une première impression et sur un jugement une fois porté. Mais voici qu'un jour, en 1840, le courrier de Paris lui apporte à Saint-Point une revue qui contenait *l'Épître de Musset à Lamartine*. Ce fut une révélation; il répond aussitôt. Mais voyez comme il était peu au courant des changements survenus dans la vie morale du poète de *Mardoche;* voyez combien persistantes étaient ses premières impressions, et comme Musset avait raison de dire :

« Lamartine vieilli qui me traite en enfant » !

Pour le poète des *Méditations*, le poète des *Nuits*, qu'il n'avait pas lues, est toujours un enfant aux

blonds cheveux, au cœur de cire, au sourire moqueur. Il lui est impossible de croire que ce cri plaintif arraché du cœur ait été provoqué par autre chose qu'un pli de rose rencontré sous la main. Ce n'est qu'après la mort du poète qu'il saluera celui qu'il appellera alors son frère de sang et son frère de cœur. Mais, à ce moment encore, il fera des réserves.

« Quelle influence, dira-t-il, ce poète de la jeunesse a-t-il eue sur cette jeunesse de France qui s'est enivrée pendant vingt-cinq ans à cette coupe? Une influence maladive et funeste, nous le disons hautement. Cette poésie est un perpétuel lendemain de fête, après lequel on éprouve cette lourdeur de tête, cet alanguissement de vie qu'on éprouve le matin, à son réveil, après une nuit de festin, de danse et d'étourdissement des liqueurs malsaines qu'on a savourées. Poésie de la paresse, qui ne laisse, en retombant comme une couronne de convives, que des feuilles de roses séchées et foulées aux pieds. Philosophie du plaisir, qui n'a pour moralité que le déboire et le dégoût. »

O poètes, que vous êtes souvent cruels pour vos frères, et injustes! Où sont-elles, cette poésie de la paresse et cette philosophie du plaisir, dans les vers éclos après que cet enfant qui niait l'amour eut été puni par l'amour, que ce tapageur qui riait de tout eut pleuré, que ce sceptique qui ne croyait à rien eut souffert? Il n'y a plus, ni dans les *Nuits*, ni dans

l'*Espoir en Dieu*, ni dans *Souvenir*, ni dans les *Stances à la Malibran*, ni nulle part, ces inconvenances, ces trivialités, ce cynisme, ce mépris insolent de la prosodie et du style. Le poète sait alors être éloquent et gracieux, ému et aimable, mélancolique et souriant, plein d'éclat et de mesure, d'originalité et de goût.

Est-ce à dire que toutes ces qualités sont absentes des premières poésies, les seules parues à l'époque où nous nous arrêtons? Elles s'y retrouvent, au contraire, éparses dans toutes les pièces, surtout les qualités aimables et souriantes, qui auront plus tard leur complète et parfaite expression dans *Une bonne fortune*, *Une soirée perdue*, la *Paresse*, *Trois marches de marbre rose*, ce chef-d'œuvre pour lequel Sainte-Beuve a été si injustement dur. Il y a dans *Mardoche* des couplets d'une délicatesse charmante. Plusieurs strophes de la *Ballade à la lune* sont fines et délicates comme des épigrammes de l'anthologie. Les brutalités mêmes des *Marrons du feu*, de *Don Paëz*, de *Portia* disparaissent en partie devant des vers d'un éclat superbe ou d'une grâce exquise. L'*Andalouse* est d'un bout à l'autre une merveille. Lamartine aurait voulu arracher la moitié des pages des deux volumes du poète : la postérité, à qui seule appartiennent ces sortes d'exécutions, sera moins sévère et plus équitable.

Quand on parle du théâtre à cette date de 1830, il

est difficile de se défendre, malgré le triomphe d'*Hernani*, d'une certaine tristesse; presque forcément, on pense à la décadence prochaine du drame romantique, et au petit nombre des œuvres qui doivent survivre. Et qui eût prévu à cette époque qu'aucun des poètes nouveaux ne se soutiendrait mieux sur la scène que le poète des contes légers d'Espagne et d'Italie, le futur auteur de *Comédies* charmantes et de *Proverbes* délicieux?

Mais, si le vrai génie dramatique a fait défaut à l'école nouvelle, quelle revanche dans la poésie lyrique, et que d'œuvres glorieuses nous réservent les années qui vont venir! De ce côté-là, du moins, le flambeau sacré ne s'éteindra pas. Chaque fois que l'âme d'un peuple monte, comme est montée celle de nos pères sous la Restauration et aux grandes journées de Juillet, le chant s'élève et la suit vers les hauteurs. Ainsi fait l'alouette, l'emblème des Gaulois, ce vif oiseau qui du sillon ouvert s'élance vers les régions supérieures et éclatantes.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Chapitres — Pages.

I. — Introduction. — L'Éloquence politique sous la Révolution. Mirabeau. 1

II. — Le Journalisme sous la Révolution. Camille Desmoulins. — Les Mémoires. Mme Roland. 19

III. — André Chénier. 41

IV. — Le théâtre pendant la Révolution et sous l'Empire 57

V. — Chateaubriand. — Sa vie. Son caractère. — Ses œuvres : *Atala*, *René*, *les Natchez*. — *Le Génie du christianisme*. *Les Martyrs*. . . 77

VI. — Madame de Stael. — Sa vie. Son caractère. — Ses œuvres : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. — *De l'Allemagne*. 125

VII. — La Restauration. — Classiques et Romantiques. Le Salon de M. de Jouy et le Salon de Charles Nodier. — Les littératures étrangères. De l'influence de ces littératures sur la formation et le développement du Romantisme. 153

VIII. — Lamartine. — L'homme et le poète. — *Les Méditations*. 175

Chapitres Pages.

IX. — Victor Hugo. — Le poète lyrique. *Les Odes et Ballades. — Les Orientales.* 201

X. — Alfred de Vigny. — L'homme et le soldat. — Le poète lyrique. *Hélena. Poèmes antiques et modernes. Les Destinées.* — Le romancier. *Cinq-Mars. Grandeur et servitude militaires.* 223

XI. — Augustin Thierry. Chateaubriand et Augustin Thierry. — Les études historiques au XIXe siècle. — *Les lettres sur l'Histoire de France.* — *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands.* 251

XII. — Thiers. — L'historien. *Histoire de la Révolution française.* Les idées de Thiers sur la façon d'écrire l'histoire. 269

XIII. — Le théâtre. — Le théâtre classique pendant la Restauration. — Casimir Delavigne. Des *Vêpres Siciliennes à Louis XI.* 285

XIV. — Le théâtre. — Le théâtre romantique pendant Restauration. — Les théories de la nouvelle Ecole. *La Préface de Cromwell.* . . 301

XV. — Le théâtre. — Les premiers drames romantiques. — Alexandre Dumas. *Christine; Henri III et sa cour.* — Victor Hugo. *Marion de Lorme; Hernani.* 319

XVI. — Alfred de Musset. — Sa place dans le cénacle romantique. — Ses premières poésies. *Contes d'Espagne et d'Italie.* Conclusion. . 343

SOC. FRANÇ. D'IMPR. ET DE LIBR. (OUDIN ET Cie)

48 131

EN VENTE,

DANS LA

NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

Les Contemporains : *Etudes et portraits littéraires*, par JULES LEMAITRE, de l'Académie française, *six volumes* in-18 jésus ; chaque volume broché. . . . . 3 fr. 50

Chaque volume se vend séparément.

Impressions de théâtre, par LE MÊME. *Neuf volumes* in-18 jésus ; chaque volume, broché. . . . . 3 fr. 50

Chaque volume se vend séparément.

Myrrha, par LE MÊME. Un volume in-18 jésus, broché. 3 fr. 50

Seizième siècle, par EMILE FAGUET. Un fort volume in-18 jésus, broché. . . . . 3 fr. 50

Dix-Septième siècle, *Etudes littéraires et dramatiques*, par EMILE FAGUET. Un fort vol. in-18 jésus, 11e édition, broché. . 3 fr. 50

Dix-Huitième siècle, *Etudes littéraires*, par LE MÊME. Un fort volume in-18 jésus, 11e édition, broché. . . . . 3 fr. 50

Dix-Neuvième siècle, par LE MÊME. Un volume in-18 jésus, 11e édition, broché. . . . . 3 fr. 50

Politiques et Moralistes du XIXe siècle, 1re *série*, par LE MÊME. Un fort volume in-18 jésus, 5e édition, broché. . . . 3 fr. 50

Politiques et Moralistes du XIXe siècle, 2e *série*, par LE MÊME (*vient de paraître*). Un fort volume in-18 jésus, broché. 3 fr. 50

Bernard Palissy, par E. DUPUY. Un volume in-18 jésus br. 3 fr. 50

Les Grands Maîtres de la littérature russe au XIXe siecle, par LE MÊME. Un volume in-18 jésus. 2e édition, broché. 3 fr. 50

Shakespeare et les tragiques grecs, par P. STAPFER. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . 3 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Bossuet, par G. LANSON. Un volume in-18 jésus, 3e édit., br. 3 fr. 50

Aristophane et l'ancienne comédie attique, par A. COUAT. Un volume in-18 jésus, 2e édition, broché. . . . . 3 fr. 50

Henrik Ibsen et le Théâtre contemporain, par AUGUSTE EURHARD. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . 3 fr. 50

La Comédie au XVIIe siècle, par VICTOR FOURNEL. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . 3 fr. 50

Le Théâtre d'hier, *études dramatiques, littéraires et sociales*, par H. PARIGOT. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . 3 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Essais de littérature contemporaine, par G. PELLISSIER. Un vol. in-18 jésus, 2e édition, broché. . . . . 3 fr. 50

Nouveaux Essais de littérature contemporaine, par LE MÊME. Un vol. in-18 jésus, broché. . . . . 3 fr. 50

Les Africains, *étude sur la Littérature latine d'Afrique*, par PAUL MONCEAUX. Un fort volume in-18 jésus, broché. . . . 3 fr. 50

MAR - 3 1970

262570

PQ
276
A6
1898

PQ
276
A6
1898

Albert, M.
La littérature française sous la révolution l'empire et la restauration

CARLETON
UNIVERSITY
LIBRARY